

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Regina Havránková

Divadlo v Sudetech (děčínský region v letech 1900-1938)

Theatre in Sudeten (Děčín district during the years 1900-1938)

Praha 2017

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu diplomové práce prof. Vladimíru Justovi za cenné podněty a konzultace, které mě inspirovaly k dalšímu bádání. Dále bych chtěla poděkovat panu profesorovi Jiřímu Janáčkovi z Technické univerzity v Liberci za významné připomínky k danému tématu. Velký dík patří mým rodičům za jejich obdivuhodnou trpělivost a podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 14. srpna 2017

.....

Regina Havránková

Klíčová slova:

divadlo, drama, Sudety, Děčínský region, severočeské divadelní scény, česko-německé vztahy

Key words:

theatre, drama, Sudeten, Děčín region, North-Bohemian theatres, Bohemian-German relations

Abstrakt:

Cílem diplomové práce je podat kompaktní obraz, zabývající se mapováním divadla v děčínském regionu v letech 1900–1938, tedy v tehdejších Sudetech. Autorka prozkoumá jak profesionální, tak amatérské divadlo skrz česko-německé vztahy. Práce by měla stavět na základě intersociálních a politických vztahů mezi Čechy a Němci, poukázat na vývoj v jejich divadelním soužití, který graduje rokem 1938. Jedna z částí práce bude zaměřena na děčínské divadlo, kde hostovaly jak německé, tak české soubory. V závěru práce se autorka pokusí o srovnání problematiky s jinými významnými severočeskými scénami (Liberec, Ústí nad Labem, Teplice, Cheb).

Abstract:

The aim of the thesis is to present a complex view of theatrical activities in the Děčín region in 1900-1938 (the then Sudetenland). The author focuses both on professional and amateur theatres and contextualizes them within Bohemian-German relations at that time. The thesis builds upon social relations between Czech and German people and points to their theatrical co-existence, with its peak in 1938. One particular chapter is devoted to theatre in Děčín in which both German and Czech performances took place. In the conclusion, the author tries to compare this situation to other important North-Bohemian stages (Liberec, Ústí nad Labem, Teplice, Cheb).

Obsah

ÚVODNÍ SLOVO	8
SEVERNÍ ČECHY – SUDETY	10
DĚČÍN	13
SPOLEK THALIA – VARNSDORF – THEATER-DILLETANTEN	31
SEVEROČESKÉ SCÉNY POD VLIVEM NACISTICKÉHO DIKTÁTU	38
CHEB – NĚM. EGGER	43
TEPLICE-ŠANOV - NĚM. TEPLITZ-SCHÖNAU	47
ÚSTÍ NAD LABEM – NĚM. AUSSIG	56
LIBEREC – NĚM. REICHENBERG	59
PAUL BARNAY V ČELE STADTTHEATER REICHENBERG (1936–1938)	69
BARNAYOVA DIVADELNÍ POETIKA NA LIBERECKÉ SCÉNĚ	77
ZÁVĚR	85
BIBLIOGRAFIE A PRAMENY	88

„...problém sudetských Němců nemůže československý současník pochopit, dokud si neujasní duchovní situaci německých spoluobčanů. Sudetoněmecká otázka zůstane po stránce politické neřešitelnou, dokud se nepodaří přivést větší část sudetských Němců, nebo aspoň jejich společensky směřodatnou vrstvu, nazpět z područí nacistické totality do širšího světa evropského myšlení. Nejdřív si však musíme ujasnit rozsah a hloubku ‚zpruštělení‘, ‚znacisování‘ a ‚usměrnění‘ sudetoněmeckého kulturního života.“

E. Brunner

Úvodní slovo

Tato práce sleduje vzájemné divadelní soužití Čechů a Němců v severních Čechách, tedy bývalých Sudetech, a to v době od konce devatenáctého století po druhou světovou válku. Jedná se o téma, kterému nebyla dosud věnována velká pozornost, nedobrovolně se tak stalo marginální látkou české, nejen teatrologické historie. V současné době se však začíná projevovat zájem o studium této křehké a nepříliš prozkoumané doby našich dějin. Historie a kultura Sudet se stává středem zájmu, toto téma se emancipuje, zdánlivě se očisťuje a ustanovuje se v probádanější disciplínu, která z historiografického pohledu začíná stavět na pevnějších a vědecky podloženějších základech.

Zabývat se problematikou Sudet mimo jiné vyžaduje jistou představu a znalost tehdejších politicko-kulturních poměrů. Je nutné velmi seriózně sestavovat fragmenty informací, které nám jsou k dispozici. Řada literatury a pramenů týkající se divadla v severočeské oblasti v daném období balancuje na hraně fašizujícího radikalismu, je zachována v němčině, která vycházela z lokálního dialektu a je psaná tzv. švabachem. Velká část pramenů byla taktéž zlikvidována po druhé světové válce jako nepohodlná a nedůležitá. Tato práce se obsírně věnuje případům, které chtějí upozornit na změnu divadelního fungování, a především změnu mezilidského přístupu v rámci divadla v době rostoucího fašismu.

Autorka chce prostřednictvím této práce poskytnout nezaujatý pohled na situaci divadel v severních Čechách v nelehké době přicházející druhé světové války. Soubornou studii zabývající se divadelními aktivitami v Sudetech, ovšem moravských, je práce Margity Havlíčkové, Sylvie Pracné a Jiřího Štefanidese *Německojazyčná městská divadla na Moravě a ve Slezsku (1733–1944)*. Eva Stehlíková upozornila na tuto „mezeru“ a neinformovanost v rámci české divadelní historie ve studii *Sklizeň v Sudetech*¹. Tato diplomová práce čerpá především z pramenů nalezených v lokálních archivech (Děčín, Litoměřice aj.) či velkých zahraničních archivech (Berlín, Neckar am Main, Vídeň), studií německých teatrologů a dalších historických pramenů.

¹ Srov. STEHLÍKOVÁ, Eva. *Sklizeň v Sudetech*. *Divadelní revue* 22. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012, č. 3, s. 155–157.

Úvodní kapitola se věnuje historickému a společenskému kontextu Sudet a dané oblasti severních Čech. Následující kapitoly podrobněji mapují divadelní činnost v Děčíně na přelomu devatenáctého století, kde je na příkladu ochotnického spolku Řemeslnická beseda uveden příklad střetů mezi českým a německým obyvatelstvem. Pozornost je dále věnována formování oficiální divadelní tradice v Děčíně a Městskému divadlu v Děčíně, jako lokální scéně německé divadelní kultury. Neopomenutelnou součástí tohoto regionálního bádání je kapitola věnovaná varnsdorfskému divadelnímu spolku Thalia, který jako jeden z mála spolků sdružoval česko-německé divadelníky všech profesí až do začátku druhé světové války.

Dalším velkým tématem této práce je přeměna či glajchašaltace oficiálních scén severních Čech (Cheb, Teplice, Ústí nad Labem, Liberec) ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století na znacifikované a shora ovládané kulturní instituce. Čtenář bude v rámci těchto kapitol seznámen s nejrůznějšími postupy nacifikace, které tehdejší vláda třetí říše na výše uvedené scény aplikovala. Nedílnou součástí je kapitola věnovaná kauze Paula Barnaye, ředitele libereckého divadla, na kterou ve své studii jako první upozornil Jiří Janáček.²

² JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883-1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004.

Severní Čechy – Sudety

Pojem Sudety prošel dlouhou genezí. Termín byl nejprve pojmenováním geografickým, a to pro pohoří tvořící hranici mezi Českou republikou a Polskem, táhnoucí se od Opavy až k Lužické Nise, řece, která tvoří hranici mezi Polskem a Německem. Pohoří si své geografické pojmenování zachovalo až do dnešní doby.

Po vzniku samostatné Československé republiky v roce 1918, což bylo pro německé obyvatele v příhraničních velmi nepříjemnou událostí, neboť měli pocit, že tím měla být zastavena jejich emancipace, v době silícího separatismu, se pojem Sudety začal používat pro pohraniční oblast severní Moravy – od Ostravy až po Orlické hory. Zde můžeme pozorovat pozbývání významu tohoto geografického pojmu. Po vítězství Sudetendeutsche Partei (dále jen SdP), vedené Konradem Henleinem, rodákem z Vratislavic nad Nisou u Liberce, v pohraniční oblasti v roce 1935 vzniká z iniciativy pravicově zaměřených Němců pojem Sudetenland, kterým byla pojmenována celá příhraniční oblast Československé republiky (dále jen ČSR), krom Náchodska.

SdP spojovala v Sudetenland obyvatele, jejichž jedinou spojkou byl jazyk, a i ten měl jiný charakter na severu Čech a na severu Moravy, nemluvě o kultuře, ekonomice a geografii. Sudetoněmecká župa se dělila na tři obvody (Cheb, Ústí nad Labem, Opava). Jižní a jihozápadní část ČSR (Šumava, Novohradské hory atd.) spadaly pod správu Bavorska a Horního a Dolního Rakouska. Naše práce se zabývá oblastí severních Čech, která byla známa jako „bohaté Sudety“. *„Tato oblast je vymezena na základě bývalé etnické hranice rozšíření původního německého obyvatelstva v pásu osídlení podél severozápadní a severovýchodní hranice Česka. Bohaté Sudety se rozkládají v prostoru od Ašského výběžku přes Karlovarsko, severočeskou konurbaci, oblast Českého středohoří, Liberecko, krkonošské a orlické podhůří až na Jesenicko. Pro tuto oblast je charakteristická velmi rychlá industrializace na bázi lehkého průmyslu (textilní, sklářský) a s ní spojená velmi intenzivní urbanizace. Liberec byl v roce 1869 druhým největším městem (po Praze) v Čechách. Ostatní menší města také velmi intenzivně od poloviny 19. století rostly. Kromě růstu velkých měst docházelo v této oblasti také k přeměně původních venkovských sídel na sídla buď částečně urbanizovaná nebo sídla*

s významnou rolí průmyslové výroby. Původní zemědělská výroba rychle ztrácela svůj význam.“³

Děčínsko, jímž se tato práce taktéž zabývá a jehož okolí je položeno ve vyšší nadmořské výšce, bylo a je ideálním turistickým cílem. Tato oblast tedy těžila z cestovního ruchu a také z trendu končícího století, kdy se velká část lidí vydávala na pěší pochody, byly tak zakládány horské chaty a zájezdní hostince. Dalším ekonomicky zásadním zdrojem pro místní obyvatele byla rozsáhlá síť sklářského průmyslu (Česká Kamenice, Kamenický Šenov, Nový Bor). V těchto podnicích byli koncem devatenáctého století zaměstnáváni především čeští skláři, proslulí svojí zručností. Vznikaly zde pobočky v té době nejvýznamnějších evropských skláren, například vídeňská společnost J. & L. Lobmeyr⁴, sídlící dodnes na vídeňské ulici Am Graben/Na Příkopech, která měla pobočku v Kamenickém Šenově.

Soužití Čechů a Němců na našem území lze datovat již od skončení stěhování národů. Zhruba ve třináctém století docházelo k tzv. vnější kolonizaci severočeského pohraničí, které bylo pro svoji panenskou a drsnou přírodu těžko zdolatelné a obyvatelné, potřebovalo více lidské síly na kultivaci. Českým obyvatelům pomohli němečtí kolonizátoři, již ulevili nadprůměrné hustotě zalidnění v sousední zemi. Další vlna Němců přicházela po husitských válkách a třicetileté válce.

Život v severočeském pohraničí nebyl jednoduchý, většina obyvatel byla závislá na zemědělství či nerostném bohatství. I tak však bylo soužití těchto dvou etnik zcela bezproblémové. „*V pohraničních územích s převládajícím německým obyvatelstvem však žilo i mnoho Čechů. Podle Bohumila Blažka nedocházelo až na období vyhrocené henleinovské propagandy mezi etniky k vážným konfliktům. Jejich soužití prý probíhalo na základě spolupráce a vzájemné tolerance. Přesto zůstal folklór obou etnik striktně oddělen. Styčným bodem se stal pouze společný model sudetské krajiny.*“⁵

³ PERLÍN, Radim. *Venkov, typologie venkovského prostoru*. Praha: Přírodovědecká fakulta UK, 1999, s. 17.

⁴ Tato firma mimo jiné vyráběla lustry pro nejvýznamnější operní domy světa, jako je Metropolitní opera, Vídeňská státní opera či Kennedyho kulturní centrum ve Washingtonu.

⁵ ŽÍDKOVÁ, Klára. *Pohraničí, domov můj? Soubor publicistických textů o proměnách krajiny a venkova na Sovinecku*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2011, s. 16.

Situace v pohraničí se zásadně mění rokem 1929, tedy velkou hospodářskou krizí, neutěšenou ekonomickou a společenskou situací využívá Adolf Hitler, který se pod vlivem svého dogmatismu stává roku 1933 německým kancléřem. Počátkem října tak vzniká SdP, vedená Konradem Henleinem. SdP hlásila svoji loajalitu k Československé republice a její politice, čímž odvrátila možnost zrušení českými orgány. V roce 1935 získala strana ve volbách největší počet hlasů, přesto nadále odsuzovala fašismus a hlásila se k politice ČSR, žádala však větší pravomoc pro „utlačované“ německé obyvatelstvo na našem území. V roce 1938 SdP čítala přes 750 tis. členů, po norimberském sjezdu v říjnu téhož roku se otevřeně rozběhl boj sudetských Němců proti všemu českému. Nejprve v západních Čechách a později po celé ČSR.

Koncem října 1938 se SdP stává součástí NSDAP a z Henleina se stal říšský místodržící sudetské župy, sídlící v Liberci. K triumfu Konrada Henleina se roku 1938 vyjádřil Jan Masaryk: „*Když pan Henlein může být světoznámým vůdcem, je niveau, na němž průměr státnictví klesl, velmi nízké.*“⁶ Ze strany českého obyvatelstva vzrůstala silná nevole proti bující a rostoucí agresi německého obyvatelstva. Rok 1939 se tak stává mezníkem, kdy dochází nejprve k pomalé a poté intenzivnější změně soužití Čechů a Němců. Toto schizma zasáhlo všechny složky lidského žití a fungování, včetně života kulturního, tedy i divadelního.

*„Problém je dnes o to komplikovanější, že po tragických událostech druhé světové války, které vyvrcholily neméně osudovým odsunem československých občanů německé národnosti, se téměř doslova ze dne na den nepřírozeným způsobem ukončily i dějiny německojazyčného divadla v českých zemích, jehož tradice se zde utvářela nejméně po tři staletí.“*⁷

⁶ BURIAN, Michal. *Sudetoněmecké nacionalistické tělovýchovné organizace a československý stát v letech 1918 až 1938*. Disertační práce. Praha: Karlova univerzita, Fakulta tělovýchovy a sportu, 2012. s. 9.

⁷ HAVLÍČKOVÁ, Margita – PRACNÁ, Sylva – ŠTEFANIDES, Jiří. Německojazyčná městská divadla na Moravě a ve Slezsku (1733-1944). *Theatralia* 13, 2010, č. 1, s. 47.

Děčín

Tato kapitola je zaměřena na soužití, především kulturní a divadelní, Čechů a Němců na konci devatenáctého a počátku dvacátého století v Děčíně. Následující stránky mapují zpočátku na sobě nezávislý vývoj divadelní kultury v Děčíně, který se však koncem devatenáctého století začal měnit a vyústil v šikanu české menšiny, která stála o rozvoj a ukotvení nezávislého českého divadelního života v Děčíně. Závěr kapitoly je zaměřen na vznik městského divadla v Děčíně, který byl oficiální německou scénou, navštěvovanou především lokálním německým obyvatelstvem, kde hostovali významní umělci, například z vídeňského Burgtheatru nebo drážďanské Semperoper.

Přibližující se konec devatenáctého století s sebou nesl řadu změn, které se zrodily nejen z revolučního roku 1848, ale především z bázně, co přinese nově přicházející století. Proces národní identifikace, urbanizace a modernizace šel ke svému vrcholu, měl dopad nejen na velké evropské mocnosti, ale i na jejich nejmenší elementy. Uvědomování si sebe sama v rámci česko-německé konglomerace se stalo otázkou, která v nejvyostřenějších létech mohla rozhodovat o životě. „(...) *ztotožnění jedince s určitou sociální skupinou nebo institucí, politickou stranou, hnutím, zájmovým sdružením, ale také národem či státem; projevuje se sounáležitostí s nimi, přesvědčením o jejich smysluplnosti, ochotou souhlasit s jejich programem a obhajovat je.*“⁸ Dosud nenarušené skoro tři století trvající soužití Čechů a Němců v severním koutu habsburské monarchie – Děčíně, ale i ve zbylé části Sudet, stávalo se spíše záležitostí respektování, přerůstajícího do vzájemné nelibosti.

⁸HARTL, Pavel – HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*, vyd. 4., V Portálu 1. Praha: Portál, 2010, str. 212.

Děčín se ke konci devatenáctého století dočkal velkého rozmachu ve všech směrech. Vzrůstající průmyslová výroba nesla s sebou příchod pracovní síly a českého obyvatelstva. „V důsledku trvalého přílivu českého obyvatelstva (železničáři, dělníci v kovozpracujících podnicích, řemeslníci, drobní živnostníci, plavci, poštovní a celní úředníci) vytvořili podmokelští Češi v průběhu 19. století jednu z nejvýraznějších národnostních menšin na severu Čech.“⁹

V této době se město začíná striktněji dělit na německou a českou část. Odpovídal tomu i německý název Tetschen-Bodenbach. Tetschen, ze kterého pravděpodobně vznikl český název Děčín, rozkládající se na pravém břehu Labe, byl německou částí. Na levém břehu řeky Labe se rozkládaly Podmokly, něm. Bodenbach, část, která byla obydlena českou menšinou a v posledních letech devatenáctého století zažívala velký populační nárůst. S příchodem nového obyvatelstva rostl zájem o společenský život. Lze říci, že kulturní život Čechů a Němců nebyl, až na pár výjimek oddělen, nešlo však o záměrnost, nýbrž jakýsi přirozený fakt slučování lidí stejné identity.

„Společenský život ve městech Děčín a Podmokly vzkvétal spolu s nárůstem počtu obyvatel a s rozmachem nových způsobů zábavy. Samotný život ve městě umožňoval širší možnosti pobavení než na venkově. Lidé se mohli každodenně účastnit zábav v hostincích a restauracích, případně posedět v kavárnách. K dispozici byly navíc plesy, maškarní bály, průvody masek, společné výlety do okolí a samozřejmě slavnosti spojené s církevními svátky a oslavami císaře a císařské rodiny.“¹⁰

⁹ SLAVÍČKOVÁ, Hana. *Děčínská zastavení: historický průvodce městem*. Děčín: Amici decini, 1997, s. 131.

¹⁰ PODLUCKÝ, Martin: *Společenský život a lokální identita v Děčíně a v Podmoklech 1870-1920*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hospodářských a sociálních dějin, 2013, s. 57.

Velkou roli měl v rozvoji společenského života vznik spolkových organizací. Ustanovování spolků dodávalo obyvatelům pocit pospolitosti. Členové spolku sdíleli problémy svých spolučlenů, vzájemně si pomáhali, nejen po stránce finanční – svým členům zajišťovali veškeré podpůrné prostředky, které jim ulehčovaly život. Šlo o hnutí lidí, kteří sdíleli stejný názor a veřejně se hlásili k určité skupině. „*Spolková agenda byla vyjmuta z rozhodování panovníka a přenesena na ministerstvo vnitra, respektive jeho orgány v regionech. Ovšem až prosincová ústava z roku 1867 přinesla rozkvět spolků. Přiznala občanům právo se shromažďovat a tvořit spolky.*“¹¹

V Děčíně se na konci devatenáctého století ustanovily dva spolky, jejichž výsadní aktivitou byla kulturní a divadelní (ochotnická) činnost. Beseda a především Řemeslnická beseda vycházely z nově vzniklé tradice zakládání podobných spolků s názvem beseda.¹² Tyto organizace sdružovaly české obyvatelstvo, které mělo zájem o českou kulturu. Inscenovaly české divadelní hry a vycházely z myšlenek doznívajícího národního obrození. Tyto spolky se také angažovaly v národních sbírkách, například na výstavbu Národního divadla v Praze, kam spolek Beseda přispěl 1 119 zlatých.¹³ Spolky organizovaly hromadné zájezdy na představení v Národním divadle či na národopisné pouti na horu Říp či další významná místa vázající se k naší historii.

¹¹ PODLUCKÝ, Martin: *Společenský život a lokální identita v Děčíně a v Podmoklech 1870-1920*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hospodářských a sociálních dějin, 2013, s. 57.

¹² V Praze byla roku 1845 založená významná Měšťanská beseda, nacházející se na dnešním Malostranském náměstí – nejvýznamnější spolek podobné organizace své doby.

¹³ Srov. PODLUCKÝ, Martin. *Společenský život Němců, Čechů a Židů v Podmoklech v letech 1848–1918*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav českých dějin, 2008, s. 44.

Řemeslnická beseda v boji za emancipaci lokální ochotnické činnosti

V následujících řádcích se práce detailněji zaměřuje na činnost Řemeslnické besedy, která byla nejaktivnějším ochotnickým divadelním spolkem v Děčíně. Tento spolek byl založen roku 1872. „*V měsíci březnu r. 1872 uchopilo se více p. řemeslníků v Podmoklech a Děčíně myšlenky založiti spolek, jenž by měl za účel pěstovati dušení i tělesné umění dělníků českých a vzájemné podporování se v pádu nemoci.*“¹⁴

Divadelní činnost tohoto spolku se stala oblíbenou hned od počátku, kdy byl spolek založen. Členové zkoušeli v hostincích, které si pronajímali, neboť spolek v této době neměl dostatečné množství prostředků na výstavbu svého vlastního sídla, kde by mohli vedle divadelních představení pořádat další společenské akce. Zkoušeli jednou až dvakrát týdně, před premiérou intenzivněji. Jejich repertoár se skládal především z děl V. V. Klicpery, J. K. Tyla či J. N. Štěpánka. „*V roce 1878 pokračováno ve hraní divadel, kusy, které sehrány byly, jakož i sbor ochotníků pánů a dam, družících se kolem p. Vamače zvoleného valnou hromadou za ředitele divadelního, vydává svědectví, že divadlo naše nalézá se v plném rozkvětu.*“¹⁵

V roce 1879 Řemeslnická beseda započala spolupráci s podobným spolkem, který však sdružoval českou menšinu v Drážďanech – spolek Vlastimil. Tyto dva spolky uvedly počátkem července dvě inscenace, hru *Katovo poslední dílo* od J. M. Boleslavského a hru *Král Václav IV.* od Václava Mollendy. Účastníkem této divadelní akce byl mimo jiné nově zvolený starosta Podmokel, Franz Jordan. Nově zvolený starosta, původem Němec, byl zástupce převážně českého obyvatelstva v Podmoklech, přesto však podporoval lokální rozvoj české kultury, což svědčí o vzájemně dobrých vztazích mezi Čechy a Němci v této době.

¹⁴ Knihy zápisů ze schůzí 1873–1937, SOA v Litoměřicích, pobočka SOA Děčín, Fond: Řemeslnická beseda.

¹⁵ Op. cit.

„...p. Jordan daroval spolku 100 zl. a litoval, že nemůže s námi česky se dorozuměti. ...rodem jsa Sas, postřehl velmi dobře spravedlivý boj náš se stranou druhou a stranou poněmčlců.“¹⁶ Další z významných činů tohoto spolku bylo pozvání divadelní společnosti Elišky Zöllnerové, jejíž herci uvedli v Podmoklech roku 1884 Štěpánkovu hru *Čech a Němec*. Upozorníme na fakt, že společnost Zöllnerové, která od poloviny devatenáctého století hrála v češtině, byla významnou mimopražskou divadelní společností, která se zasloužila o šíření české divadelní kultury, a především českého jazyka. Touto společností prošlo mnoho významných českých herců. V tomto roce byl v angažmá Jakub Seifert, je tedy možné, že tento význačný zjev českého divadla hrál ústřední roli v Podmoklech.

Koncem osmdesátých let se nálada vůči české menšině v Podmoklech, resp. celém Děčíně, počala vyostřovat. Přestože spolky nebyly zakládány z důvodu politického, ale především k setkávání a pobavení, ze strany německého obyvatelstva byly chápány jako nástroj určený k prosazování českých zájmů na úkor německých. Naopak, čeští členové spolku byli natolik loajální vůči německému obyvatelstvu, že ze svého kruhu vyloučili několik Čechů kvůli nevhodnému chování. „(...) § 1 stanov překročili při nápěvu německé písně *Wacht am Rhein*, který v tanečním kuse co Trio se objevil, pískáním a sykotem veřejnou politickou demonstraci provolali.“¹⁷

Řemeslnická beseda v roce 1893 slavila dvacet let od svého založení. Toto významné výročí mělo být oslaveno uvedením významných děl českých dramatiků – koncepce vycházela především z inscenování her, podněcujících české vlastenectví, dějiny a myšlenku českého národa. Nedílnou součástí oslav měl být divadelně-hudební večer. „V roce 1893 oslaveno 20leté trvání besedy naší sice skvěle, avšak za ochrany bodáků četnických. Úředně zakázáno nám veškeré vítání hostů na nádražích, jakož i nošení odznaků. *Tetschen-Bodenbacher Zeitung* proslul při příležitosti té opět svojí zuřivostí k výtržnostem a takřka k útokům na nás vyzýváje. Německo-nacionální spolek za příčinou tou svolal v týž den schůzi do druhého hotelu. Z rozkazu purkmistrovského úřadu oděny Podmokly v háv barev velkoněmeckých. Vše nalíčeno tak, aby naše slavnost zakázána byla.“¹⁸

16 Kniha zápisů ze schůzí 1873–1937, SOA v Litoměřicích, pobočka SOA Děčín, Fond: Řemeslnická beseda.

17 Kniha zápisů ze schůzí 1870–1903, SOA v Litoměřicích, pobočka SOA Děčín, Fond: Řemeslnická beseda.

18 Kniha zápisů ze schůzí 1873–1937, SOA v Litoměřicích, pobočka SOA Děčín, Fond: Řemeslnická beseda.

V roce 1897 se situace změnila takřka definitivně. Tehdejší ministerský předseda Kazimír Badeni vydal tzv. Badeniho jazyková nařízení, která všem úředníkům na území Čech a Moravy předepisovala používání obou dvou jazyků (čeština, němčina) jako oficiálních. Čeští úředníci ovládali oba dva jazyky, situace opačná však byla u německých úředníků, kteří česky ve většině případů neuměli. Badeniho nařízení vyvolala velkou vlnu nevole, jinak tomu nebylo ani v severních Čechách, kde situaci začal velmi hrubě komentovat místní tisk: *„Češi jsou tváří v tvář ústupkům vládou pro ně učiněných v německých městech den ode dne drzejší. Pravděpodobně proto, aby cizincům ukázali, že v Liberci jsou také Češi, prošlo v neděli městem, kdy se tam konal sjezd Německé lidové strany, mnoho českých sokolů v jejich komediantských krojích. Němečtí turneři by měli také zvážit průvod, až se někdy Češi sejdou v některém městě, aby věděli, že proti nim stojí dobromyslní Němci a jen proto si mohou dovolit každou drzost a vyzývavost. Také v Teplicích byl v souvislosti se sjezdem Německé pokrokové strany naplánován tamními sokoly „Výlet městem“ v jejich šaškovských kostýmech. Okresní hejtmanství však zákazem udělalo červeným košilím čáru přes rozpočet. Pro všechny Václavovy syny z toho vyplývá, aby neprovokovali tam, kde se scházejí Němci.“*¹⁹

Řemeslnická beseda, která se stále etablovala jako politicky nezájatý spolek, navzdory všem atakům z německé strany usilovala o výstavbu tzv. Národního domu, který by byl místem k jejich kulturní realizaci – především k hraní divadla, neboť ochotníci neměli žádné oficiální místo pro uvádění vlastních inscenací, součástí měla být knihovna a celý Národní dům fungovat jako jakési multifunkční středisko české kultury pro všechny české obyvatele.

¹⁹ PODLUCKÝ, Martin. *Společenský život Němců, Čechů a Židů v Podmoklech v letech 1848–1918*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav českých dějin, 2008, s. 66.

Tato myšlenka však v německé části obyvatel vzbudila neskutečnou zlost a odpor. „Rok 1897 byl pro Řemeslnickou besedu vůbec nejhorší. Již v létě prosakovaly pověsti, že po ukončení výstavby podniknut bude soustavný útok na český živel podmokelský. Koncem října rozhazovány byly letáky, jimiž vyzývání byli Němci, aby české agitátory z Podmokel vypudili. 1. prosince v noci rozbity byly v matiční škole 3 okenní tabule. 2. prosince večer přitrhl dav tisícíhlavý k hostinci Knyově, kde byla místnost besední. Za huronského křiku a různých hesel Čechům adresovaných učiněn byl na hostinec útok. Zeď byla pobořena, okna rozbítá, rámy ze zdi vytrhány. V místnosti rozbito bylo, co se rozbíti dalo. Spolkový stůl zmizel, piano bylo poškozeno. Po místnosti naházeno bylo velké množství velikých kamenů, kolů, latí a podobných předmětů. Druhý den obklopovali místnost spolkovou zástupové Němců a hlasitě projevovali spokojenost svou nad kulturním činem novověkých Vandalů.“²⁰

Členové Řemeslnické besedy svoje snahy o výstavbu Národního domu nevzdali, přestože děčínské úřady, povětšinou obsazené německými úředníky, jim jejich ideu chtěly zhatit. Mezi léty 1897–1905 byly podány dva návrhy na stavbu Národního domu. Poslední, tedy třetí, byl podán roku 1905 a byl úspěšně přijat. Stavba trvala pouhých deset měsíců a v květnu 1906 byla stavba dokončena.

Počátkem června měl být Národní dům slavnostně otevřen. Na tuto oslavu se chystalo velké množství severočeských vlastenců, kteří chtěli podpořit úmysly české menšiny v Podmoklech.

²⁰ Zápas o českou školu v Podmoklech, 1927 s. 5., strojopis, SOkA Děčín, Fond: Česká obecná škola Podmokly.

Tato informace se donesla na druhý břeh Labe a Německý dělnický spolek alarmoval Franze Schreitera²¹, tehdejšího poslance říšské rady za okres Děčín, Kamenický Šenov a Česká Kamenice, který se rozhodl lokální německé podpořit a prohlásil, že „*Čechové opustí Podmokly s krvavými hlavami*“.²² Po poradě s poslancem Schreiterem postupovali německí vlastenci dále. „*Německý dělnický spolek svolal schůzi s programem: „Vpád lechů do Podmokel o letnicích spájeno o tisících a tisících leších, kteří prý přijedou do Podmokel provokovat.*“²³ Děčínské a severočeské časopisy (např. Nordböhmen Volkszeitung) ve svých článcích opravdu uveřejnily výzvu pro německé obyvatele, aby neváhali a pomohli odrazit nájezd Čechů do Podmokel.

Vývoj situace je pak detailně popsán v kronice Řemeslnické besedy: „*V neděli ráno skutečně čekaly zástupy Němců, většinou přespolních, před nádražím. Následkem toho jen nemnoho českých výletníků odvážilo se do Podmokel, velká většina ujížděla saskou drahou i parníky dál. Přesto přepadeno i stlučeno bylo několik českých lidí. Potom přitáhl zástup k Nár. domu, před ním stáli již úředníci hejtmanství s hejtmanem v čele. V přepadávání jednotlivců i menších společností bylo pokračováno. Stlučen byl i Němec, obchodník Till, jemuž bylo vytýkáno, že koupí stavebního místa Čechům sprostředkoval. Obuvník p. Tichý vyveden byl s celou rodinou z kavárny Rösollovy, ač německy se tam bavil a rodina je příslušnosti německé.. Stlučen byl krejčovský pomocník p. Němec, finanční dozorce Petřík, učitel Morávek a jiní. I dámy byly inzultovány, ježto se Němci domnívali, že pestrá stuha na jejich kloboucích je v barvách českých.*“²⁴

²¹ Franz Schreiter byl v pozdějších letech členem Německé radikální strany, která se později konsolidovala do Sudetendeutsche Partei.

²² Kniha zápisů ze schůzí 1873–1937, SOA v Litoměřicích, pobočka SOA Děčín, Fond: Řemeslnická beseda.

²³ Op. cit.

²⁴ Op. cit.

Situace se neuklidnila ani v následujících dnech. Od brzkého rána začali s útokem na české obyvatelstvo němečtí mladíci se slovy: „*Český pse, dnes Vám ty povidlové lebky rozmlátíme na měkko!*“²⁵ Útoky na české obyvatelstvo opět vedly k tomu, že byly povolány represivní složky, které se měly postarat o pořádek ve městě. „*Demonstrace, jak německý zdejší list napsal, měla být přehlídkou řad radikální něm. strany na Děčínsku.*“²⁶

Po necelém měsíci vlna tlaků na Řemeslnickou besedu odezněla. Členové spolku se rozhodli pro finální otevření Národního domu. Městská rada však rozhodla, že nejprve je nutné dát všechny škody po německém ataku, na náklady Řemeslnické besedy, do pořádku. Poté že je nutnost dům řádně vyvětrat, zkrátka – městská rada složená především z německého obyvatelstva chtěla opět prolongovat počátek využívání Národního domu.

Český živel se po všech těchto útocích z německé strany taktéž projevil. Roku 1906 zemřel podmokelský rodák Jan Vladimír Charvát, významný učitel a předseda Řemeslnické besedy, který velkou měrou podporoval českou menšinu ve svém rodišti. Jeho pohřeb se stal jakousi rituální a obřadnou iniciací pro podmokelské Čechy. „*Před vozem pohřebním neslo děvče na polštáři trnovou korunu – v tomto případě pravdě odpovídající – s nápisem: „Ušťvanému – štvání.*“²⁷

J. V. Charvát nebyl pouhým předsedou ŘB, ale též přispívatelem a členem Ústřední matice školské a Národní jednoty severočeské. Jeho zásluhy na ukotvení české menšiny nejen v děčínském regionu zmínil nad jeho hrobem spisovatel Václav Štech, který se pohřbu zúčastnil, stejně jako spisovatel a významný bojovník proti germanizaci Jan Klecanda.

²⁵ Knihy zápisů ze schůzí 1873–1937, SOA v Litoměřicích, pobočka SOA Děčín, Fond: Řemeslnická beseda.

²⁶ Op.cit.

²⁷ Op.cit.

Do počátku první světové války i po ní se situace na obou březích Labe uklidnila. Česká i německá menšina se emancipovala a stala se striktně nezávislou. Jejich stav by se nedal nazvat jako soužití, ale spíše nucené respektování. Ve třicátých letech, při rostoucí síle pravicových myšlenek, se situace vyhrocuje, stejně jako v jiných oblastech Sudet.

Dominantou tohoto severočeského města je bezesporu zámek, který se tyčí na mohutné skále nad širokým soutokem řek Labe a Ploučnice. Toto majestátní panství bylo po dlouho dobu v rukách rodu Thun-Hohensteinů, velkých podporovatelů kultury a rozvoje města.

Thun-Hohensteinové započali v Děčíně divadelní tradici ve formě oficiálního, tedy zámeckého divadla na konci osmnáctého století – šlo o nově vzniklý trend, jímž se bavila celá barokní Evropa, především šlechticové na svých panstvích. V děčínském zámku patřil divadelním kratochvílím tzv. Starý sál, který byl opatřen jevištěm a kulisami. Šlo spíše o jakési provizorium, nejsou zprávy o tom, že by tento prostor disponoval náročnou mašinerií či rozsáhlým fundusem kostýmů a propracovanou mechanikou, jako například zámecké divadlo v Českém Krumlově. Víme však, že divadelní prostor zahrnoval přes dvě patra, nad celým prostorem bylo orchestřiště, opona, hlediště opatřené lavicemi a panská lóže.

Jan František Thun si vydržoval kapelu, na zámku se dost často konaly bujaré oslavy spojené s divadelními produkcemi, na jejichž inscenování se podílela především šlechta.

Soukromý divadelní život na zámku však postupem času získal jiný charakter, stal se dobročinnou záležitostí, která se otevřela širší veřejnosti. Tento záměr, vedle mecenášské činnosti, dostal i rozměr edukativní; hlavním podněcovatelem byl František Antonín Thun s celou svojí rodinou (dcerou Južou, manželkou Terezií a svými syny). Hrabě přenechal realizaci těchto divadelních představení Karoline Seitler.

Karoline Münzberg-Seitler, roz. Nebehosteny, byla významnou herečkou. Jako elévka se představila v patnácti letech v divadle ve Vídeňském Novém Městě, později hostovala ve vídeňském Hofburg Theatru a poté působila ve Stavovském divadle v Praze. Díky její nevinné kráse a křehkosti byly jejím hereckým oborem tzv. naivky.

V Praze poznala tato mladá herečka svého nastávajícího muže, děčínského rodáka Gustava Münzberga, který sloužil u rakouské armády, a společně se odstěhovali do Děčína. Hereččin druh byl o sedmnáct let starší, manželství bylo bezdětné, Münzbergová tak většinu svého času obětovala organizaci kulturního života v Děčíně. Pro hraběte Thuna pořádala Münzbergová divadelní představení. Díky svým známostem byla schopna do Děčína přivést známé herce. Byla zakladatelkou dámského pěveckého sboru a sdružovala lokální německé spolky, které byly kulturně aktivní. Byla velkou hybatelkou německé kultury v Děčíně. Její smrt v poměrně nízkém věku 57 let způsobila zánik těchto kulturních aktivit.

Situace se kompletně změnila roku 1899. Divadlo bylo, kvůli tehdejšímu přísnějším bezpečnostním podmínkám, zrušeno. V té době došlo také k rozsáhlé rekonstrukci zámku a Starý sál z dnešní podoby zámku zmizel. Hrabě Jan František Thun však Děčín nenechal dlouho bez divadelní scény. Rozhodl se pro vybudování jakési společensko-kulturní instituce, kde měl vedle divadla být menší sál, restaurace, bar. Zadavatelem se tedy stala Thunova pivovarnická společnost, ze zcela jasných důvodů: hrabě v této budově našel odbytíště pro svůj pivovar. Thunova společnost byla pronajímatelem objektu, „...*již tehdy objekt varieté spojen s hotelem s restaurací, který v roce 1901 jeho nájemkyně F. Koschanetzová dala přestavět, ale také s vedlejším činžovním domem*“²⁸. Thun přizval architekta G. F. Pilze, který pocházel z významné umělecké rodiny a později se stal ředitelem divadla. „*Erfolg hatte die gesellschaft Pilz, gegründet 1850 von Thomas Pilz, dem Sohn der Zwickauer Tuchwebers, und dessen Nachfolgern Josef Gustav Pilz und seit 1910 Gustav Franz Pilz. / Úspěch měla Pilzova společnost, založená roku 1850 Thomasem Pilzem, synem soukeníka z Cvikova, a jeho pokračovatelé Josef Gustav Pilz a od roku 1910 Gustav Franz Pilz.*“²⁹

²⁸ SLAVÍČKOVÁ, Hana. *Děčínská zastavení: historický průvodce městem*. Děčín: Amici decini, 1997, s. 140.

²⁹ HERR, Alfred. *Heimatkreis Tetschen-Bodenbach: Städte und Gemeinden*. Nördlingen: Heimatverband Kreis Tetschen-Bodenbach, 1977, s. 120.

Budova byla otevřena roku 1901, dostala název „Zur Stadt Dresden“. Finální podoba budovy odpovídala společenskému domu s pohostinstvím a hotelem. Divadelní produkce byly zajišťovány kočovnými společnostmi, dále docházelo k promítání filmů díky novému kinematografu. V roce 1910 zde Gustav Josef Brand společně s Wilhelmem Imtem založili tzv. Varieté Kino.

Děčínské divadlo bylo stagionou, hostovali zde artisté, kočovné herecké společnosti. I když bylo divadlo bez stálého souboru a dramaturgické vedení zde nemělo žádný systém, pokud vůbec o něčem takovém, jako je dramaturgie můžeme mluvit, o zavedení umělecké úrovně a řádu divadla se snažil nový ředitel divadla G. F. Pilz, který celou budovu odkoupil. *„Divadelní ředitelé se střídali až do roku 1918, kdy budovu odkoupil ředitel divadelní společnosti G. F. Pilz, pocházející ze staré herecké rodiny. Jeho děd T. Pilz založil roku 1850 kočovnou společnost, která slavila úspěchy po severních a západních Čechách (...), ale i v Děčíně a Podmoklech. S odkoupením divadla G. F. Pilzem získalo město stálou scénu. Pilz měl četné umělecké kontakty, které umožnily hostování významných umělců (např. i z vídeňského Burgtheatru).“*³⁰

V roce 1920 byl v děčínském divadle uveden Goethův *Faust*, v roli Fausta se zde představil Wilhelm Klitsch z vídeňského Burgtheatru. K inscenaci nejsou dohledatelné bližší informace, víme však, že hostování vídeňského herce využila jakási neznámá dívka z Děčína a poprosila ho, zda by mohl posoudit její talent. *„Ein Gastspiel von Wilhelm Klitsch vom Wiener Volkstheater in Bodenbach benutzte sie, um ihm einige heimlich erlernte Partien aus Sudermanns "Johannisfeuer" vorzusprechen, mit dem Erfolg, daß Klitsch noch am selben Tage die Einwilligung ihrer Eltern zu ihrer Ausbildung an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Prag erwirkte./ Hostování Wilhelma Klitsche z vídeňského Burgtheatru v Děčíně využila, aby mu předvedla potají naučené partie ze Sudermannova Svatojánského ohně, a to s takovým úspěchem, že Klitsch ještě ten samý den žádal o svolení u rodičů, aby mohla studovat na akademii v Praze.“*³¹

³⁰ SLAVÍČKOVÁ, Hana. *Děčínská zastavení*. 1. vyd. Amici Decini, Státní oblastní archiv Litoměřice, 1997, s. 140.

³¹ PAUDLER, Maria. Deutsche schauspielerin. [online]. [cit. 17.7.2017]. URL: <https://www.munzinger.de/search/portrait/Maria+Paudler/0/4796.html>.

Tato neznámá dívka, děčínská rodačka jménem Maria Paudler byla později velmi významnou divadelní a filmovou herečkou. „*Dort ging ich kühn in das Hotel, in dem Klitsch Wohnung genommen hatte und war so glücklich, ihn anzutreffen. Er war sehr nett zu mir, und ich durfte ihm vorsprechen. Ich wählte – natürlich – das Gretchen aus Faust und Sudermanns Johannisfeuer ...Das Erfolg übertieg alle meine Erwartungen. Klitsch war sehr zufriedenen mit mir.../ Šla jsem odvážně do hotelu, kde měl Klitsch apartmá, a měla jsem takové štěstí, že jsem ho potkala. Byl ke mně velmi příjemný a směla jsem před ním vystoupit. Vybrala jsem si – samozřejmě – Markétku z Fausta a Sudermannův Svatojánský oheň...Úspěch předčil všechna moje očekávání. Klitsch byl se mnou velmi spokojený.*“³²

V literatuře, která se k této herečce váže, není uvedeno, že by po studiích ještě někdy působila v děčínském divadle. V sedmnácti letech si v Ústí nad Labem zahrála Markétku ve *Faustovi*, později získala angažmá v Landestheater Prag (dnešní Státní opera). Později pokračovala na německých scénách v Berlíně, kam si ji vybral jako svoji hereckou partnerku sám Leopold Jessner, dále v Drážďanech či Mnichově.

V roce 1920 nechal ředitel Pilz vystavět na tzv. Pastýřské stěně³³ „Waldtheater“ – lesní divadlo. Tato scéna byla značně omezena – prostor pro hraní byla vcelku malý, součástí byly dva domky, které vypadaly jako hájenky, na nichž bylo možno umístit či zavěsit provizorní kulisy. Diváci seděli na dřevěných lavicích a hlediště bylo bez elevace, přesto se tato letní scéna těšila velké přízni. Uměleckým vedoucím Waldtheatru byl Willi Frank, v roce 1922 bylo na této scéně uvedeno dílo Hermanna Sudermanna *Wie die Träumenden / Jako snějící*.

³² PAUDLER, Maria: Das Mädel aus der Nähstube. *Die Frauen Illustrierte* 31, 1928, č. 17, s. 19.

³³ Skála tyčící se naproti děčínskému zámku, dnes je v místě tehdejší letní scény zoologická zahrada.

V Berlínském archivu se zachoval dopis adresovaný Sudermannovi, který napsal umělecký šéf Frank. Patrně poté, co zhlédl uvedení jeho nové hry *Jako sněžíci* v Berlíně, se rozhodl tuto hru nasadit na repertoár venkovní scény. „*Aus dem T.B.*³⁴ *entnehme ich, dass die Berliner „Rotter Bühnen“³⁵ in der kommenden Spielzeit Ihr neues Werk „Wie die Träumende“ zur Uraufführung bringen. Als Rüstlerischen Leites das Schauspiles am Stadttheater Troppau wäre es mir eine grosste Freude gleichzeitig mit der Berliner Aufführung Ihr neues Stück zur spielen. Da ich nicht weit welchen Verlage Sie das Werk gaben, ware ich Ihnene sehr zu Dank verpflichtet, wenn Sie, entweder den Verlag aufwiesen, sich dies bezüglich mit dem Troppauer Stadttheater oder mit direkt in Verbindungen zu sehen, bezw. Aus in Exemplar zu übermittel, oder die Freundlichkeit hätten mich den Verlag/ Z T.B . vysuzuji, že nové dílo berlínských z Rotter Buhnen „Jako sněžíci“ má premiéru v době nově přicházející sezóny. V městském divadle v Opavě bylo s velkou radostí zároveň s berlínským uvedením hráno toto Vaše nové dílo. Protože dílo vydávala nedaleká vydavatelství, bylo bráno s povděkem, když někdo buď na vydání upozornil a doporučil jejich provedení, nebo vydání s nimi přímo spojoval nebo jejich dílo dále zprostředkovával, nebo věnoval vydání pozornost...*³⁶

³⁴ T. B. – zkratka pro Tetschen-Bodenbach/Děčín

³⁵ Rotter-Bühnen – divadlo vedené bratry Rotterovými, Fritzem a Alfredem, významnými režiséry v období Výmarské republiky. Byli ostrými kritiky politiky vedené tehdejší německou garniturou. Díky jejich progresivnímu a modernímu stylu vedení divadla se zasloužili o sanaci berlínské Komické opery.

³⁶ FRANK, Willi. *Brief von Waldtheater Bodenbach a. E. an Hermann Sudermann*. Dopis Hermannovi Sudermannovi ze dne 22.7.1922. Handschriftabteilung. Cotta\$Nachl. Sud.\$II 8, Bl. 50. Deutsche Literaturarchiv Marbach, Bibliothek.

O podrobnějším repertoáru zprávy nemáme, víme však, že zde byly převážně uváděny operetní inscenace. Oblíbeným operetním hercem děčínské scény byl Walter Müller – v Děčíně začínal jako elév, později byl obsazen do větších rolí. Müller se mohl pyšnit krásným znělým hlasem, díky němuž byl nejprve přijat do vídeňské Lidové opery a později do Burgtheatru, kde několik inscenací režíroval. Letní scéna fungovala až do roku 1925, údržba však byla velmi finančně náročná, a tak byl Pilz donucen vzdát se provozu.

Městské divadlo, jehož součástí byl hotel, sloužilo především jako multikulturní centrum, kde se hosté krom noclehu mohli pobavit a najíst. Jelikož Děčín byl jedno z posledních větších měst před německou hranicí, byla zde velká fluktuace nejrozumnějších hostů. Ve večerních hodinách, kdy skončila divadelní produkce, začal v též budově provoz varieté. „*Pamětníci vzpomínají, že pověst tohoto podniku byla nevalná, jelikož ve varieté se konala také taneční vystoupení, baletky pak měly k dispozici pokojíky v tzv. divadelním hotelu.*“³⁷

Koncem třicátých let, po triumfu SdP a anšlusu Rakouska bylo jasné, že tlak ze strany Německa bude nevyhnutelně vyvíjen i na kulturní oblast, tedy divadlo. V roce 1937 apeloval tzv. Bühnenbund³⁸ na konsolidaci divadla v Děčíně. Divadlo do této doby nemělo pevnějšího řádu, a to ani hospodářského, ani uměleckého. Bláhová představa Bühnenbundu, který už usiloval o vedení a organizování dalších sudetoněmeckých scén, v Děčíně neuspěla. Nebyly prostředky, které by napravily neutěšenou a neorganizovanou situaci v Děčínském divadle. „*Důsledky anšlusu se projevíly také v celkové situaci německých divadel. Již předtím existovalo na začátku roku 1938 jen pět scén, které nepracovaly v ,nacionálním duchu‘: Praha, Brno, Liberec, Děčín a Litoměřice. Liberec padl po odchodu Barnaye. V Děčíně, kde divadlo zahájilo na podzim roku 1937 po několikaleté přestávce z iniciativy Bühnenbundu opět činnost, byla finanční situace velmi špatná.*“³⁹

³⁷ POKORNÝ, Vít. *Devadesát let Městského divadla Děčín*. Středoškolská odborná činnost. Děčín: Gymnázium Děčín, 2009, s. 39.

³⁸ Bühnenbund byl spolkem, který dozoroval fungování a proces nacifikování německých divadel v ČSR, paradoxně, v Chebu byl Bühnenbund veden Židy (viz kapitola Severočeské scény – Cheb)

³⁹ PSOTOVÁ, Vlasta. Boj o německá divadla v ČSR. *Český časopis historický* 14, 1966, č. 3, s. 179.

Řešení, které mohlo děčínskému divadlu pomoci, bylo spojení s další a především větší a fungující scénou. V roce 1939 bylo divadlo odkoupeno městem od direktora Gustava Pilze. Ředitelem divadla se stal Alfred Hüttig, direktor divadla v Ústí nad Labem, který dříve vedl Německé zemské divadlo v Praze. Divadla byla spojena až do roku 1945 pod názvem Vereinigte Theater Aussig – Tetschen-Bodenbach / Sjednocené divadlo Ústí nad Labem – Děčín. Hüttig, který měl velké starosti s vedením ústecké scény, přenechal vedení divadla Antonu Grundovi, orchestr řídil Fritz Rieger a dramaturgem byl Adolf Schuhtreppe-Branden, velmi výrazná umělecká postava. Trappschuh-Branden byl židovského původu a přesto až do roku 1944 zastával, zcela neskrytě, místo dramaturga v děčínském divadle.⁴⁰ Vedle plánování dramaturgie se Trappschuh-Branden zabýval jevištní mluvou a její výukou, vycházel ze své rozhlasové praxe, neboť předtím působil jako autor rozhlasových her a hlasatel v rádiu. „*Es gab aber auch noch den Künstler Trappschuh unter dem Künstler namen „Adolf Branden“.* *Er war ein Meister der Sprache und der Sprechweise. Die Klangfarbe und die Modulationsfähigkeit seines Organs, die dramatische Gestaltung seiner Rezitationen und der freien Rede, seine unzähligen Dichterlesungen und künstlerischen Vortrags abende waren von außerordentlicher Wirkung, daß es ihn zur Bühne hinzog. Unter Alfred Hüttig, dem Direktor des Aussiger Stadttheaters, wirkte Trappschuh-Branden in Sprechstücken durch viele Jahre. Ein Gutachten von Direktor Huttig bescheinigte ihm seine ungewöhnlich starke künstlerische Begabung und schauspielerische Qualität. Seine Schüler und Schülerinnen hatten dadurch das Glück, daß sie an die dramatische Kunst dicht herangeführt wurden, daß sie vor allem gut deutsch sprechen hörten und auch erlernten.* /

⁴⁰ Přítomnost židovských umělců v době rostoucí síly nacismu či za války není nic neobvyklého, v následující kapitole se setkáme s dalšími neméně úspěšnými umělci židovského původu.

Nacházel se tu ještě umělec Trapsschuh pod uměleckým jménem ‚Adolf Branden‘. Byl to mistr jazyka a jazykovědy. Barva zvuku a intonační možnosti jeho hlasu, dramatické vystavění jeho recitace a uvolněný projev, jeho nespočetné autorské čtení a umělecký přednes byly mimořádným účinkem, a proto byl lákán na divadelní scénu. Pod vedením Alfreda Hüttiga, ředitele ústeckého městského divadla, se Trappschuh-Branden podílel mnoho let na přípravě inscenací konverzačního charakteru. Ředitel Hüttig v něm vypožoroval neobyčejně silný umělecký talent a herecké kvality. Jeho žáci a žákyně měli štěstí v tom, že byli těsně vedeni k dramatickému umění a že především slyšeli dobrou mluvenou němčinu, kterou se učili.⁴¹

V Děčíně, který byl považován spíše za provinční město, nebyla potřeba o zásadní glajchšaltování a nacifikování repertoáru a vůbec celé politiky divadla. Dramaturgie děčínského divadla kopírovala přesně plán divadla v Ústí nad Labem, jelikož většina her, která byla v repertoáru v Ústí, se později uvedla i v Děčíně. Vedle činohry, která tvořila zhruba půlku repertoáru, se studovaly také operní a operetní inscenace. V Děčíně byly inscenovány texty Williama Shakespeara, Gottholda Ephraima Lessinga, z oper především dílo Richarda Wagnera, Giacoma Pucciniho. Jednou z nejčastěji uváděných oper byla Smetanova *Prodaná nevěsta* / *Der verkaufte Braut*, mezi německým obyvatelstvem velmi oblíbená opera. Nastudována a hrána byla německými herci.

Divadlo fungovalo ve spojení s ústeckou scénou až do konce války, politika divadla podléhala nenásilné glajchšaltaci, jako v divadle v Ústí nad Labem, viz kapitola Ústí nad Labem.

⁴¹ KOSTKA, Rudolf. August-Gedenktage aus Aussig Chronik. *Aussig Botte* 37, 1985, č. 1, s. 234–235.

Spolek Thalia – Varnsdorf – Theater-Dilletanten

Jednou z dalších podoblastí děčínského regionu je Varnsdorf. V tomto nevelkém městě, podobně jako v Děčíně, bylo koncem 19. století aktivní mnoho kulturních a tělovýchovných spolků. Nejstarší z těchto zájmových skupin byl spolek Thalia, založený roku 1851 jako Warnsdorfer Dilettanten Theater / Varnsdorfské ochotnické divadlo. Jako každý spolek, i Thalia při svém zakládání vytyčila jasné cíle – pokud jsme u české Řemeslnické besedy slyšeli o upevňování české kultury, pak Thalia krom zábavné funkce plnila i funkci mecenášskou: prvních pár let svého působení veškerou apanáž odevzdávala Armenspítalu⁴².

Osazenstvo spolku bylo převážnou částí tvořeno německým obyvatelstvem, nechyběli však ani členové ze sloučených německo-českých manželství, ani Češi. Spolek se dle dostupných materiálů prezentoval jako spolek otevřený všem. Nebyla to jedna z oněch striktně nacionalistických skupin⁴³, které si tvrdým způsobem cizelovaly své členy. Šlo o spolek zájmový, nekladl a nediktoval nároky na vzdělání či pracovní postavení. Ochotníky tak byli nejrůznější řemeslníci, ale i vysokoškolsky vzdělaní lidé. Tento spolek je příkladem spolupůsobení českého a německého obyvatelstva, které se změnilo až roku 1939.

⁴² Armenspítal – překl. „nemocnice pro chudé“.

⁴³ Jedním z takto uzavřených spolků byli Turneři (Turnerverein), tento spolek se nacházel skoro v každém německém městě či větší vsi. Aktivita a působení spolku by se daly přirovnat k českému Sokolu: jejich činnost byla zaměřená na fyzickou aktivitu – cvičení, což vychází i z německého slovesa „turnen“ – překl. „cvičit“. Upozorníme na zajímavou současnou problematiku vztahu sokolů a turnerů – jak se spolky vzájemně ovlivňovaly, či zjištění, že zakladatel Miroslav Tyrš byl původem Němec, viz <http://www.radio.cz/cz/rubrika/historie/tajemstvi-zivota-a-smrti-mirolava-tyrse>.

Zakladatelem spolku byl tamní knihkupec a zakladatel místní knihovny, Gregor Eduard Fröhlich. „*Účel tohoto spolku byl jednak společenský, jednak dobročinný. Měl v této době probíhajícího liberalisticky-buržoazního života uplatňovat tyto myšlenky na úseku dramatické reprodukce. Svědčí o tom repertoár prvních představení, který se nám díky pečlivě vedenému žurnálu zachoval v písemnostech spolku.*“⁴⁴

Repertoár spolku vycházel především z díla Augusta von Kotzebua, představitele vídeňského klasicismu nebo Eduarda von Bauernfelda⁴⁵. Thalia též pořádala bály a deklamační večery, většinou k příležitostem, jako byly oslavy založení spolku či státní svátky nebo významné dny v rámci rakousko-uherské monarchie. Jedna z takto významných oslav, o které existují podložené informace, byla dramaticko-muzikálně-deklamační akademie k oslavám 23. narozenin císaře Františka Josefa I. *Feier des Allerhöchsten Geburstages Sr. k. k. Apostolichen Majestät Kaiser Franz Josef I. / Oslava nejvyšších narozenin královského císařského apoštolského majestátu císaře Františka Josefa I.*

⁴⁴ PLHAL, Josef. *Thalia – divadelní spolek ochotníků ve Varnsdorfu*. Inventář fondu. 04 – inv. č. 235, JAF: 1203. Varnsdorf, 1962.

Plhalova práce na toto téma je platná době. Výrazy typu „liberalisticky-buržoazní“ chce zřejmě vyjádřit fakt, že na založení tohoto spolku se podílela varnsdorfská vzdělanecká menšina a tamní podnikatelé, kteří byli mecenáši spolku.

⁴⁵ Prameny a protokoly spolku Thalia uvádějí tohoto rakouského dramatika se špatným křestním jménem, místo správného Eduard je uváděn jako Carl.

Rozsáhlý celovečerní program se skládal ze dvou částí. Část první byla započata „*Österreichischen Volksyhmne*“ rakouskou státní hymnou a následovala inscenace textu Augusta von Kotzebua *Der Mann von vierzig Jahren / Čtyřicetiletý muž*.⁴⁶ Další část večera byla věnována hudbě v podání místního orchestru a překvapivě zazněl i *Koncert pro violu* od českého rodáka Jana Křtitele Václava Kalivody. „*Darauf wurde das einactige Lustspiel Der Mann von vierzig Jahren von Kotzebue von hier der hies Dilletantengesellschaft aufgeführt. ...Die Academie selbst wurde zum Besten der Einrichtung der hies. / Poté byla ochotnickým spolkem uvedena Kotzebuova jednoaktová veselohra Čtyřicetiletý muž. Samotná akademie byla připravena co nejlépe.*“⁴⁷

Několik počátečních sezón tvořily repertoár spolku Thalia hry Augusta von Kotzebueho. Spolek Thalia nastudoval ročně 10–12 premiér, což je požadavek pro dnešní profesionální divadelní scény zcela nemyslitelný.⁴⁸

Roku 1869 zemřel zakladatel a umělecký vedoucí Fröhlich, spolek byl na jistou dobu ve stagnační situaci. V roce 1888 se vedení spolku ujali čtyři agilní ochotníci – Ivan Kobbe, Antonín Engelmann, Rudolph Palme a Jindřich Bartel. Poslední jmenovaný byl významným varnsdorfským malířem s uměleckým jménem Harry Bartel a přezdívkou „Varnsdorfský van Gogh“. Ve spolku působil především jako výtvarník. Spolek pod vedením jmenovaných česko-německých divadelníků uvedl mezi léty 1888–1945 celkem 400 her, na každou sezónu tak průměrně připadalo cca 7 nastudovaných kusů.

⁴⁶ Hru Kotzebue napsal na motivy hry francouzského dramatika Berthélemy-Christopha Fagana *Le rendez-vous*.

⁴⁷ PLHAL, Josef. *Thalia – divadelní spolek ochotníků ve Varnsdorfu*. Inventář fondu. 04 – inv. č. 235, JAF: 1203. Varnsdorf, 1962.

⁴⁸ Spolek Thalia se však na začátku svého působení rozhodl, že veškeré peníze, které vydělá, budou použity na výstavbu varnsdorfské nemocnice. Po třech sezónách svého působení spolek odevzdal 600 zlatých – kapitál pro výstavbu léčebného zařízení. Srov. PLHAL, Josef. *Thalia – divadelní spolek ochotníků ve Varnsdorfu*. Inventář fondu. 04 – inv. č. 235, JAF: 1203. Varnsdorf, 1962.

Příchod českých a německých ochotníků však neměl pozitivního účinku na uměleckou úroveň Thalie, spolek pozbyl jakoukoliv organizovanost. Nebylo jasnější dramaturgické vize, uváděny byly hry, které byly v dané době populární a nové. Inscenátoři se často nechali inspirovat velkými německými scénami, kde byly například uváděny Kotzebuovy konverzační hry, při jejichž nastudování byla nutná alespoň minimální režisérská a především herecká praxe, která u místních členů chyběla. Nedostatků si všiml i místní tisk, recenzent upozornil na uměleckou nedotaženost jedné z Körnerových her, nicméně nezapomněl připomenout, jak oblíbeným spolkem Thalia byla. *Der Besuch der Vorstellungen ließ in der Regel nichts zu wünschen übrig; auch Gäste von auswärts fanden sich des öfteren ein, einmal sogar der ganze aus 20 Mitgliedern bestehende Theaterdilettantenverein aus Schönlinde und wenn ausnahmeweise wirklich einmal bedeutlichen Lücken in den Zuschauerreihen klafften dann klagt der Bericht resigniert über die Ungunst des Wetters und im Zusammenhange damit über die schlechten Straßenverhältnisse oder über die Unzahl den anderen Veranstaltungen am gleichen Tage in Warnsdorf und Umgebung. Vertraute Lieder, die auch – insbesondere hinsichtlich der erdrücken der Konkurrenz der Vergnügungen – jüngere Geschlechter publikumshungriger Mimen in allen Tonarten gesungen haben. Und nun der Spielplan! Er weißt nur vier Namen auf: Körner (Der Nachtwächter), Kotzebue (Die Strichnadeln), Bauernfled (Die Bekenntnisse) und Karl Toepfer (Freien nach Vorschrift). Der Einakter Körners könnte, gut gespielt, auch heute noch einschlagen, wenn das Stück nur nicht „gar so harmlos“ wäre. /*

Návštěva představení splnila všechna očekávání, i hosté z venkova navštěvovali poměrně často tato představení, jednou dokonce celý spolek amatérského divadla, skládající se z 20 členů z obce Krásná Lípa. Mimořádně se objevily patrné mezery v řadách diváků, způsobené především nepříznivostí počasí a špatným stavem silnic nebo nepřehledným množstvím dalších akcí ve stejný den ve Varnsdorfu a okolí. Všem známé písničky, které zpívaly i mladší ročníky herců pro toužící publikum ve všech tóninách, byly obzvláště převelkou konkurencí ostatních zábav. A nyní repertoár: Zjevují se tady pouze čtyři jména: Körner (Ponocný), Kotzebue (Pletací jehly), Bauernfeld (Známi) a Karl Toepfer (Námluvy dle předpisu). Jednoaktová Körnerova hra mohla, pokud by byla dobře zahrána, ještě dnes zaujmout, ale jen kdyby tento kus nebyl ‚zcela naivní‘.⁴⁹

Záslužnou a zachovanou tradicí, kterou zavedl zakladatel Fröhlichem, byla mecenášská činnost ochotnického spolku. „Aus der letzten Ausführung des Theatervereins ‚Thalia‘ finde der Schüllerstiftung der k.k. Realschule laut geprüft Rechnung vom gestrigen Tage 127.24 K überwiesen worden. Die Proben zum nächsten Theaterabend am 12. April, Palmsonntag, find bereits in Angrigg gennomen. Es gealngt der dreiaktige Schwank Der Tanzhusar zur Aufführung. / Z posledního představení divadelního spolku ‚Thalia‘ byl školní nadaci k.k. reálné školy převedeno 127.24 korun, na základě ověřené účtenky. Zkoušky na další divadelní večer 12. dubna, na Květnou neděli, byly již započaty. Adekvátní hrou k uvedení bude tříaktová divadelní fraška ‚Tanzhusar‘.“⁵⁰

⁴⁹ PLHAL, Josef. *Thalia – divadelní spolek ochotníků ve Varnsdorfu*. Inventář fondu. 04 – inv. č. 235, JAF: 1203. Varnsdorf, 1962.

⁵⁰ Aus der „Thalia“. *Österreichische Volkszeitung* 36, 1908, 24. 3. 1908, s. 4.

Thalia uváděla hlavně hry německý autorů, především lehčí komediální žánry. Hrál se v němčině, což nebylo pro české členy zásadním problémem, neboť většina z nich uměla dobře německy. Amatérští herci spolku sledovali dění na oficiálních scénách a k tomuto obrazu upravovali svůj repertoár. Významný mezníkem spolku je započnutí spolupráce s vídeňským Burgtheaterem. Spolek Thalia, který na přelomu století dosahoval údajně vysokých kvalit v oblasti nejen sudetské, zval na svá představení významné vídeňské herce⁵¹, kteří zde hostovali v ústředních rolích. Neodmyslitelnou aktivitou spolku byly organizované zájezdy na představení do drážďanské Semperoper.

Po první světové válce, tedy roku 1918, vznikl ve Varnsdorfu konkurenční spolek s názvem Dramatischer Klub, který se na rozdíl od spolku Thalia etabloval čistě, slovy historika Josefa Plhala, „...z kruhů buržoazní smetánky“⁵². Dramatischer Klub (dále jen DK), který tvořili pouze němečtí obyvatelé, zakládal svůj repertoár na salónních hrách, určených spíše pro intelektuální menšinu. DK byl vyhrazen opravdu pouze pro německé obyvatele z vyšších vrstev (lékaři, soudci aj.).

Během nástupu nacismu a německé okupace byla aktivita divadelního spolku Thalia velmi nízká. Díky poznatkům historika Josefa Plhala můžeme pozorovat zásadní politicko-národnostní rozkol, který zapříčinila vzrůstající síla tamější henleinovské obce. Dosud nepoznamenané česko-německé divadelní soužití začalo pomalu kolísat ve svých silných základech: „*Politické poměry zavínily rozkol v řadách členů, z nichž někteří šli sice s ,novou‘ dobou, většina však nesouhlasila se zásahem nového směru do oblasti divadelní činnosti a do věcí spolkových a raději nehrála.*“⁵³

⁵¹ Jednalo se o herce, kteří trávili v této oblasti delší čas a byli na turné. Většinou přijížděli s jednou nastudovanou rolí, kterou hráli například v Děčíně, Varnsdorfu či České Lípě.

⁵² PLHAL, Josef. *Thalia – divadelní spolek ochotníků ve Varnsdorfu*. Inventář fondu. 04 – inv. č. 235, JAF: 1203. Varnsdorf, 1962, str. 2.

⁵³ PLHAL, Josef. *Thalia – divadelní spolek ochotníků ve Varnsdorfu*. Inventář fondu. 04 – inv. č. 235, JAF: 1203. Varnsdorf, 1962, str. 2.

Aktivita spolku mezi léty 1939–1945 není zaznamenaná. Můžeme předpokládat, že názorový rozkol, popisovaný v předchozím odstavci, měl vliv na oficiální ukončení činnosti spolku datující se právě k roku 1945.

Severočeské scény pod vlivem nacistického diktátu

Tato kapitola se zaměřuje na severočeské divadelní scény v pozdějším období, přesněji ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století. Na rozdíl od předchozích pozorovaných scén a spolků, na kterých byla demonstrována jakási vzájemná nezávislost či naopak symbióza v kulturním fungování, zde je zřetelná opravdová proměna oficiálních scén v závislosti na politickém dění dané doby. Na osudech těchto divadel lze sledovat reálný boj o zachování demokratického divadla, nebo naopak odevzdanost henleinovskému, potažmo fašistickému diktátu.

Každá ze zmíněných scén měla jiný osud. Některá divadla a jejich vedení se prakticky poddala kýženému glajchšaltování, jiné scény úpěnlivě bojovaly až do posledních chvil o zachování své demokratické poetiky.

Nezbytností, která pomůže pochopit proměny severočeských divadelních scén, je jisté povědomí o tehdejšímu stavu a fungování divadel ve dvacátých a třicátých letech v této oblasti. Opomenout nemůžeme ani politickou situaci, tedy nástup henleinovců a jejich organizaci nejen divadelní kultury.

Dlouholeté soužití Čechů a Němců, které bylo zřídka provázeno vzájemnými konflikty, se začalo ve dvacátých letech minulého století zásadně problematizovat. Němci na českém území podporováni silnou expanzivní fašistickou silou zvenčí měli pocit, že je třeba podpořit vlastní národní zájmy. Stoupající síla fašismu v sousedním Německu měla na svědomí růst menších extremistických skupin. Jejich neúspěšná organizace vedla ke spojení ve větší, ale už naopak velmi organizovanou Sudetendeutsche Partei (dále jen SdP). V roce 1933 se Konrad Henlein, rodák z Vratislavic nad Nisou, stává župním předsedou SdP, jež vyhrála roku 1935 v sudetských oblastech volby s celými 67 %, tedy s cirkou dvěma třetinami hlasů, zejména od oddaných sudetských Němců, do nichž se skrz tento henleinovský úspěch vlil entusiasmus z „renesance“ germánské síly. Tato graduující síla začala působit nejen na mysl českého obyvatelstva, ale především na fungování státu, dosud vedeného českou vládou.

„Říšský i sudetoněmecký utilitarismus, který vnášeli nacisté do kulturního života a který podržovali zájmům fiktivního národního společenství, vykazoval mimořádnou atraktivitu a iredentu německých menšin v sousedních státech. Nejpriznivější podmínky k uchycení nacistického kulturního glajchšaltování se vytvářely v Sudetech, v německém pohraniční republice, kde je už před vznikem Henleinova hnutí nacistická tradice v přímé expozituře NSDAP..“⁵⁴

Veškerá kulturní zařízení, stejně jako školy, muzea atd., v době třicátých let minulého století spravovalo ministerstvo lidové osvěty a propagandy, vedené Josephem Goebbelsem, jehož součástí bylo oddělení s názvem Theaterwesen im Ausland⁵⁵. Resort si na vybraná místa dosazoval osoby, o kterých byli ministerští úředníci přesvědčeni, že postoupí o krok dál v šíření propagandy skrze film, divadlo a hudbu. Ke konci roku 1933 prohlásil nedávno dosazený ředitel divadla v Teplicích-Šanově Gerhard Scherler: *„Je-li vůbec možné ovlivnit nějak německé zájmy v Československu, může se to stát jen prostřednictvím německých kulturních zařízení, jako jsou vysoké školy, ústavy, knihovny a v první řadě divadla.“*⁵⁶ Hodnotící dopis byl adresován Německé společnosti pro umění, která sídlila v Berlíně a hájila německé kultury vůči zahraničí.

Henlein vystoupil na počátku třicátých let s příspěvkem, ve kterém zmiňuje divadla jako nejlepší nástroj k propagaci fašismu a velký důraz klade na glajchšaltaci všech těchto scén. V té době bylo na území ČSR přes patnáct stálých scén⁵⁷ (mající vlastní soubor, nešlo o stagionu). Divadla byla v této době pronajímána, ředitel divadla byl provozovatelem a byl závislý na subvenci od města či zemských úřadů.

⁵⁴PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938. *Divadelní revue*, 2007, č. 1, s. 43.

⁵⁵ překl. „Divadelnictví v zahraničí“ – referát, který sledoval veškeré divadelní konání mimo německých divadel, souborů, umělců aj.

⁵⁶ PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938. *Divadelní revue*, 2007, č. 1, s. 43.

⁵⁷ Praha, Jablonec nad Nisou, Liberec, Teplice-Šanov, Ústí nad Labem, Litoměřice, Most, Žatec, Cheb, Kalovy Vary, Mariánské Lázně, Františkovy Lázně, Brno, Moravská Ostrava, Opava, Šumperk.

Henleinovci pokračovali v realizaci své myšlenky o čistě árijské divadlo. V roce 1933 se tak spolek německých ochotníků z libereckého Goetheheimu rozhodl, že založí divadlo, které by vycházelo z kulturních tezí, které Henlein zmínil ve svém příspěvku. Nově založené divadlo dostalo příznačný název Sudetenbühne. Členové SdP usilovali o divadlo, jež nebude „vnitřně rozkládáno a podkopáváno.“⁵⁸ Zkrátka mělo jít o scénu, která měla být ukázkovým příkladem pro všechny sudetoněmecké strany a která měla vycházet z fašistické ideologie: uvádět pouze vyhovující autory a mít členy divadla, kteří budou rasově „čistí“.

Sudetenbühne, která se hrdě hlásila k SdP, byla více než dobře subvencována velkými kulturními spolky, spadajícími pod SdP (Bund der Deutschen, Deutsche Kulturverband, Turnerverband). Divadlo fungovalo na principu zájezdového hostování po štacích⁵⁹ a místech, kde se nacházely spolkové organizace, které jim produkčně zajišťovaly místa k vystupování. Tímto osvětovým způsobem se snažily o šíření propagandy. Sudetenbühne fungovala z příspěvků, které zajišťoval tzv. Förderkreis (členství v tomto spolku bylo podmíněno vkladem jednoho sta korun) a také z podpory Bund der Deutschen. Za sezónu inkasovala Sudetenbühne příspěvek ve výši sedmdesáti tisíc korun, a ani tak nebyla schopná s tímto rozpočtem fungovat. Protože nebylo nadále možné tento spolek dotovat, byl po roce fungování rozpuštěn. Důvodem však byl také rozkol v politických názorech; scéna se stala spíše předmětem politického konání, než nástrojem pro šíření kultury v nacistickém stylu. „*Toto politizování německého divadla, které, jak dále ještě uvidíme, bylo přímým důsledkem Henleinových zásahů do oblasti kultury, přivodilo nejen úpadek nacionální Sudetenbühne, ale ohrozilo existenci celé řady jiných německých scén.*“⁶⁰

⁵⁸ PSOTOVÁ, Vlasta. Boj o německá divadla v ČSR. *Český časopis historický* 14, 1966, č. 3, s. 180.

⁵⁹ Upozorníme na podobnost s Vesnickým divadlem, tedy kočovným divadlem, které v padesátých letech fungovalo v ČSR (spadalo pod Ministerstvo osvěty). Šlo o čistě politickou instituci, která měla úkol „zavést“ socialistickou kulturu do nejmenších míst tehdejšího Československa. Paradoxně nejnavštěvovanějšími místy Vesnického divadla byla oblast bývalých Sudet, které se po válce staly doslova kulturně vyprahlým územím. Tehdejší politická garnitura stejně jako henleinovci viděla v divadle velký potenciál, tedy zbraň, kterou šířili svoje socialistické myšlenky.

⁶⁰ PSOTOVÁ, Vlasta. Boj o německá divadla v ČSR. *Český časopis historický* 14, 1966, č. 3, s. 181.

Další kulturní divadelní spolky, snad více ideologicky agilní, spojovaly v třicátých letech pojmy, které byly nezbytné k jakémukoliv kulturnímu činění, ať profesionálnímu, či amatérskému: kulturní divadlo (Kulturtheater) a zcizáčetění (Überfremdung). „*Pod Kulturtheater rozuměla opak toho, co sudetoněmecká divadla v praxi poskytovala. ‚Není zcela pravda‘, psalo se v Henleinově centrálním tiskovém orgánu, ‚tvrdí-li se stále znovu, že divadelní krize je následek všeobecné krize hospodářské. Nýbrž je tomu spíše tak: díky mnoha jeho ředitelům stalo se divadlo dnes často cizím tělesem v lidu. Divadelní ředitel dělá dále liberální divadlo a spokojuje se s příležitostnými koncesemi tomu či onomu směru‘.*“⁶¹

Pojem zcizáčetění se významově přeléval do slova Verjüdung (ovlivněn židovstvím) a taktéž vycházel z obavy, že divadla spadnou do područí Čechů. „*Celá léta bojují sudetoněmecká divadla o své materiální zajištění. V tomto boji nejde o záchranu stovek existencí, ale také o udržení a vzdělávání německého kulturního dědictví. Nebezpečí zcizáčetění není v žádné oblasti větší než v divadle.*“⁶²

Přes veškerou snahu německva si české menšiny v severních Čechách zachovaly svůj pravidelný kontakt s českou divadelní kulturou. Hostování českých souborů na německých scénách v sudetské oblasti by nemělo být považováno za appendix k plnohodnotné německé sezóně, nýbrž by mělo být chápáno jako přirozená součást divadelního roku; tak například znělo jedno z vyjádření v korespondenci mezi městem Liberec a kanceláří prezidenta Edvarda Beneše: „*Představení českého městského vzdělávacího výboru ve zdejším divadle jsou co nejvřeleji podporována. Po ukončení sezony je plně připravená divadelní budova dána tomuto výboru bezplatně k dispozici. Během sezony jsou pořádány slavnostní akce společně s českým městským vzdělávacím výborem; český divadelní výbor dostává od obce nadále příspěvek 36.000,- Kč za měsíc hrací doby.*“⁶³

⁶¹ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 42.

⁶² Op.cit.

⁶³ Op.cit.

Následující část práce se soustředí na významnější severočeské divadelní scény a jejich přerod v tzv. sudetoněmecká divadla, který s sebou přinesl především zásadní personální změny, vedoucí k hlubším roztržkám mezi českým a německým obyvatelstvem. Některá z divadel zásadně usilovala o to, aby se stala výkladní skříní německé propagandy, zkrátka aby ve své poetice zasáhla přinejmenším jeden z faktorů, na nichž německá propaganda lpěla. Tento přerod nejen degradoval, ale i zlikvidoval významné umělce, zpočátku kvůli tomu, že výše uvedené nepraktikovali a nepodléhali diktátu propagandy. Častějším důvodem nicméně byl jejich židovský původ.

Na některých těchto scénách byli až do pozdních třicátých let paradoxně angažováni umělci židovského původu, stejně tak jako na místech řídících.

Cheb – něm. Egger

Cheb, německy Egger. Město, které na konci devatenáctého století obývalo zhruba třicet tisíc obyvatel, především německého původu. Divadlo v Chebu bylo jednou z nejstarších severočeských scén – založeno bylo již roku 1874. Počátkem dvacátých let minulého století byla budova divadla zrenovována tak, že možná kapacita obsazení sahala k celým 850 sedadlům, což vzhledem k počtu tří desítek tisíc obyvatel bylo opravdu mnoho.

Ředitelem divadla se stal roku 1935 Anton Kohl, oddaný člen SdP, který divadlo doslova nacifikoval. Chlubil se tím, že divadlo funguje „v čistě německém duchu“, který zaštiťuje „čistě árijský personál“.

„Kohl nastoupil na své místo v Chebu po ujištění Berlína, že bude jako ‚jediné divadlo v Československé republice‘ angažovat ‚výlučně árijský personál‘ a na repertoár nasazovat ‚rovněž čistě árijské autory‘. Chápe svoji ‚národoveckou‘ kulturní úlohu jako ‚průkopnickou práci‘ a dává ministerstvu propagandy ujištění, že ‚emigranty vůbec přijímat nebude.‘⁶⁴

Jelikož se tehdejší městská rada v Chebu skládala především ze sociálních demokratů a křesťanských sociálů (a rovněž i místní divadelní svaz nazývaný Bühnenbund byl ovládaný Židy), neměl Kohl absolutně žádnou podporu od města. Bylo tedy jasné, že Kohl, jakožto fašistický zapálenec, nebude ve městě, které zčásti ovládali němečtí Židé, působit dlouho. *„Kohlovo jednání odradilo záhy od divadla určitou část dosavadních návštěvníků, zejména z řad židovských obyvatel. (...) Na jeho žádost dalo ministerstvo propagandy svým zemským pobočkám v Bayreuthu a Drážďanech pokyn, aby organizováním návštěv z německého pohraničí podporovaly chebské divadlo, které pod vedením A. Kohla pracuje s ‚árijským ensemblem...‘“⁶⁵*

⁶⁴ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 38.

⁶⁵ PSOTOVÁ, Vlasta. Boj o německá divadla v ČSR. *Český časopis historický* 14, 1966, č. 3, s. 180.

Během sezóny však nezapomněl uvést příkladný kus hitlerovského divadelního Německa, hru od E. G. Kolbenheyera *Jagt ihn – ein Mensch / Uhnat ho – člověka* vyprávějící o totálním rozkladu osobnosti člověka, který se ve své bezmoci raději připojí k víře v životadárnou ideologii. Velkou událostí bylo uvedení textu Hanse Burrtého, glorifikovaného představitele dramatiky třetí říše, *Katte*. Text popisuje válečné tažení pruského krále, jehož jedna replika zní: „*Raději barbar než Izák*.“⁶⁶

Městská rada nechtěla Kohlovo působení v ředitelské funkci prolongovat, neboť za jeho hospodaření došlo k ekonomickému úpadku do červených čísel, což bylo způsobeno především: „...*rapidním poklesem návštěvnosti po odpuzujícím henleinovském bojkotu židovských a emigrantských umělců*.“⁶⁷ Ze stejného důvodu vznesl námitky chebský, již zmíněný a Židy vedený Bühnenbund. Stagnační situace na sebe nenechala dlouho čekat, po rozhodnutí Českého zemského úřadu byla Kohlovi sebrána koncese na provozování divadla a byl nucen z chebského divadla odejít. Vedení města nedokázalo po dobu jedné sezóny, tedy v letech 1936/1937, vybrat ředitele divadla, takže sezóna musela být vypuštěna a v divadle byla realizována pouze pohostinská představení.

Domnělé vítězství městské rady nad fašizujícím direktorem nebylo dlouhodobé. Začala konat i Říšská divadelní komora, která měla společně s ministerstvem propagandy o obsazení ředitelského místa v Chebu jasno: „*Plán směřuje k tomu, aby sudetští Němci své divadlo v Chebu financovali sami. To odpovídá směru, který svého času zřetelně vyznačil v Drážďanech pan Henke; toto řešení je také podle mého názoru nejpřirozenější a nejsprávnější. Proveďte se to tak, že stávající Divadelní obec bude podpořena a posílena Sudetoněmeckou stranou, což se na venek projeví zvýšeným počtem členů na nejdražších místech*.“⁶⁸

⁶⁶ Izákem je myšlen Žid.

⁶⁷ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 38.

⁶⁸ Op. cit.

Odpověď německého zastupitelství ministerstva propagandy v Praze zněla: „*Tento plán, který velice vítám, protože nezatěžuje Říši, může být proveden teprve, když se na městské radě nepodaří divadlo nikomu svěřit. Pak necht' chebská Divadelní obec divadlo převezme sama. Na tento okamžik chebská Divadelní obec čeká s tím, že se městské radě v Chebu stejně jako v předchozí sezóně nepodaří najít podnikatele, který by divadlo při nuzné městské podpoře vedl a byl schopen poskytnout předem požadované záruky. Jakmile snahy městské rady zadati divadlo skončí, domnívá se Divadelní obec, že bude moci vystoupiti sama, a tím bude mít volnou ruku při volbě divadelního ředitele.*“⁶⁹

Údernost, se kterou se místní henleinovci i německý satelit snažil o svrnutí a opětovné nastoupení sluhy fašistických zájmů, byla pochopitelná. Sídlo vedení SdP bylo v Chebu a bylo tedy nezbytné, aby páteční město sudetoněmecké politiky splňovalo fašistické požadavky ve všech směrech; snad proto byl divadelní boj řízen z nejvrchnějších pozic a tak rychle.

Novým ředitelem se stal gymnazijní (pravicově smýšlející) pedagog Nikolasi Stingl, jenž celé divadlo úspěšně orientoval tam, kam SdP potřebovala: „*Chebské divadlo bylo od podzimu 1937 vedeno zcela v nacistickém duchu.*“⁷⁰ V půlce sezóny bylo divadlo navštíveno Konradem Henleinem; šlo o předem zinscenovanou akci, jež měla podpořit bujení síly a podporovatelů SdP. „*...ovace zcela fašizovaného hereckého souboru a technického personálu i zfanatizovaného publika se skandováním hesla ‚Heim ins Reich‘.*“⁷¹

⁶⁹ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 38.

⁷⁰ PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934-1938. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 48.

⁷¹ Op. cit.

Stingl postupoval velmi opatrnými kroky, které následovaly pokyny říšského ministerstva. Za jeho působení byl zaměstnán pouze „jeden Žid“, což berlínskému vedení nijak zvlášť nevadilo. Repertoár byl veden ve smyslu německého kulturního povědomí tak, aby zaujal širokou diváckou obec: skládal se z operet a komedií především od německých autorů. Chebští obyvatelé se dočkali také hry Gustava Wasy *Alle gegen einen – Einer für alle / Všichni proti jednomu – jeden za všechny*, jejíž děj upozorňuje na genialitu vůdce.

Protože ekonomické řízení takového divadla nezvládnul ani gymnaziální profesor, chebská scéna se opět ponořila do minusových čísel. Jediným řešením vhodným pro záchranu divadla tak výsostného města v rámci Sudet byly subvence. Po obdržení částky šest tisíc říšských marek inkasovalo divadlo další pět tisíc marek. Dřívější přesvědčení členů SdP, že divadlo bude financováno jejich spolky, se taktéž nepotvrdilo. Koncem roku 1937 bylo všem v Chebu jasné, že divadlo může žít jenom z peněz darovaných Berlínem, což se opravdu stalo. Ve válečných letech v chebském divadle-zpočátku hostovala jiná divadla, později bylo uzavřeno, a to až do konce války.

Teplice-Šanov - něm. Teplitz-Schönau

Teplice-Šanov, velké lázeňské město, které se rozkládá v kotlině mezi Krušnými horami a Českým středohořím, bylo a možná stále je nazýváno malou Paříží. Přízvisko odkazuje na specifickou architekturu města, která ve spojení s kulturním děním tvořila v době do druhé světové války z lázeňské metropole ojedinělé a zvláštní místo na hranicích naší země.

Divadelní život byl v Teplicích čilý; v 18. století to bylo především díky šlechtické rodině Clary-Aldringenů pocházejícího z italského Toskánska, která se zásadně zasloužila o rozvoj krušnohorské metropole. Hraběte Františka Václava Clary-Aldringen můžeme považovat za zakladatele divadelní tradice v Teplicích. V roce 1751 nechal na teplickém zámku vybudovat divadlo, které sloužilo pro účely šlechty. Později v roce 1787 teplické panství přebírá jeho syn Jan Nepomuk Clary-Aldringen, který kapacitně nevyhovující zámecké divadlo nahrazuje nově vystavěným divadlem. „...bylo zapotřebí postavit divadlo nové. Tzv. komediální dům, jehož průčelí patří, spolu se Stavovským divadlem, k prvním projevům klasicismu v Čechách, byl postaven v letech 1787–1789 podle návrhů drážďanského architekta Johanna Augusta Giessela.“⁷²

V sedmdesátých letech 19. stol. bylo rozhodnuto o výstavě nové divadelní budovy v novorenesančním stylu, na jejímž projektu se podíleli dva významní čeští architekti: Josef Zítka a Josef Turba. Nově vystavěnou budovu však po pár letech zničil rozsáhlý požár. Městská rada se usnesla, že je třeba vystavit novou budovu, a to na stejném místě. V roce 1924 bylo otevřeno nové divadlo, na jehož stavbě se podíleli architekti z Drážďan: Adolf Linnebach a Rudolf Bitzan. Majestátní budova, která v sobě snoubí prvky secese a moderny, byla nazývána „městem ve městě“ – velký a malý divadelní sál, taneční sál, kino, dvě restaurace a cukrárna jsou důkazem kolosálnosti budovy stojící na okraji impozantních Lázeňských sadů.

⁷² HAPLOVÁ, Kateřina: *František Václav z Clary-Aldringenu (1706–1788) a jeho rodina ve světle osobní korespondence z 60.–80. let 18. století*. Bakalářská práce. Pardubice: Univerzita Pardubice, Filozofická fakulta, Katedra historických věd, 2012, s. 12.

Budova se veřejnosti otevírala na etapy – již koncem roku 1923 bylo nejprve otevřeno kino Květen, a to filmem Rudolfa Dworského *Wilhelm Tell*. Na Nový rok roku 1924 byl otevřen malý divadelní sál. Při slavnostním zahájení zazněla předehra z Beethovenovy opery *Egmont* v podání teplických symfoniků.

20. dubna 1924 byl otevřen velký divadelní sál, a to historickou operou Richarda Wagnera *Mistři pěvci norimberští*. Je nutné upozornit také na repertoár všech scén této kulturní instituce – je evidentní, že tato dramaturgická skladba vyhovovala především německému obyvatelstvu. Připomeňme, že v této době bylo v Teplicích cca deset procent českého obyvatelstva, které vykonávalo především manuální práci a patřilo k nižší vrstvě celé zdejší populace. Ze strany české menšiny zde byl velký zájem o kulturní vyžití, bylo tedy nutné najít cestu k uspokojení této nezanedbatelné minority. „*Od 1924 bylo úmluvou mezi městskou obcí Teplice-Šanov (majitel budovy) a českým divadelním výborem, zastupujícím menšinové obyvatelstvo, vyhrazeno 14 dnů pro česká představení hostujících souborů z Kladna, Olomouce a Č. Budějovic, občas i pražského ND, Osvobozeného divadla aj.*“⁷³

Tepličtí radní usilovali o širokou škálu divadelních představení, oper, operet a zábavných programů. Divadlo se však nevyhnulo přicházející návštěvnické letargii. Případná domněnka, že lázeňství může působit jako výhodná vlastnost města, která přitáhne velké množství diváků, je chybná. Bídna situace týkající se návštěvnosti se nijak zásadně nelišila od fungování chebského divadla. Jedním z faktorů, které ubíraly na návštěvnosti divadla, byly nově vznikající zaměstnanecké spolky (jejichž jádro bylo častokrát tvořeno Židy) podobné odborům, což k zlepšení celkové situace nijak nepomáhalo. Dalším faktorem negativně ovlivňující návštěvnost bylo časté střídání vedení divadla. „*Veřejnost nechala, jak to napsaly jedny noviny, místní scénu ve štychu. Město se nachází ve stavu spánku Šípkové Růženky a čeká od sezóny k sezóně na zázrak vysvobození. Náš divadelní život skomírá již tři léta, a jelikož lidé sní o frázi ‚slavné tradice‘, padne nakonec poslední řešení. Pak snad ti náměsíčníci procitnou a s nimi – snad! Jejich svědomí!*“⁷⁴

⁷³ *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, ed. E. Šormová, Praha: Divadelní ústav 2000, s. 220.

⁷⁴ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 43.

Po devíti sezónách se situace zhoršila natolik, že dalším nezbytným opatřením byla změna ve vedení divadla. Na tento post se hlásili renomovaní uchazeči z Německa, jako např. berlínský divadelník Heinz Fischer či Gustav Hartung, jenž zastával pozici generálního intendantu v darmstadtském divadle. Volba však padla na dramaturga opery v Lipsku, Gerharda Scherlera. Tento Goebbelsův favorit obdržel říšskou podporu v hodnotě 30 tis. říšských marek (přibližně 450 tis. Kčs), což Scherlerovi vytvořilo pevný finanční základ pro vybudování kvalitního inscenačního týmu, do něhož patřil i jeho bývalý kolega z Lipska, Richard Bing. Vedení opery Scherler přenechal Richardu Bingovi (v historii města Teplice nejde o zásadní osobu, z pohledu divadelní historie se setkáváme se spoluzakladatelem Edinburského divadelního festivalu a dlouholetého ředitele Metropolitní opery v New Yorku).

Richard Bing se narodil do vídeňské židovské rodiny a jako vyučený knihkupec založil uměleckou společnost. Posléze se z něj stal úspěšný impresário a po působení v Berlíně a Darmstadtu ho oslovil známý z Lipska, již zmíněný Gerhrad Scherler s nabídkou, aby mu pomohl s vedením opery severočeské scény.

„Jaro roku 1933 bylo všude neradostné a beznadějné. Ale jednoho dne se u nás zčistajasna objevil můj dávný přítel Gerhard Scherler a vytasil se s divadlem, které mě mohlo potřebovat. Scherler byl dramaturgem lipského divadla. V anglosaských divadlech podobná funkce neexistuje, avšak v Německu je dramaturg odpovědný za všechno, co souvisí s literární stránkou divadelní produkce... Scherlera k jeho velkému překvapení vyhledali zástupci německého ministerstva propagandy. Řekli mu, že s nelibostí sledují, že ve městě Teplice-Šanov, s obyvateli převážně německé národnosti, hraje městské divadlo pouze příležitostně, když právě do města zavítá nějaký zájezdový divadelní soubor.⁷⁵

⁷⁵ BING, Rudolf. *5000 večerů v opeře*. Praha: Supraphon, 1988, s. 90.

Kdyby se Scherler chtěl ujmout úkolu, dát do chodu a řídit sedmiměsíční divadelní sezónu (jako v Darmstadtu i v Teplicích dvě divadelní budovy, velkou a malou), německá vláda by prý byla ochotna poskytnout mu určitou subvenci. Žádné jiné podmínky si nekladli. Scherler si věřil, že dokáže připravit činohru, ale potřeboval někoho, kdo by se mu postaral o operu. Jel bych s ním do Teplic prohlédnout si ta divadla a účastnit se jednání s městskou radou, která je vlastní? “⁷⁶

Značné pochybnosti donutily Binga jednat. Jeho rozhodnutí nebylo jednoznačné, kromě toho, že využil rad Paula Egera (tehdejšího ředitele Nového německého divadla v Praze), ekonomicky přemýšlel i nad faktem, že dotace ve výši 30 tis. říšských marek bude pouhou čtvrtletní záplatou nadcházející divadelní sezóny.

„Město Teplice leží na severu Čech, dosti daleko od Prahy. Přesto jsem se nejdřív rozjel do Prahy, abych se poradil s dr. Paulem Egerem, kterého vyhodili nacisté z hamburského divadla, a byl nyní ředitelem Německého divadla v Praze. Eger mi teplický záměr doporučil. Nyní, po nacistických čistkách, budeme prý moci angažovat vysoce kvalitní německé umělce za mnohem nižší gáže než ještě před nedávnem. Ale když jsem pohovořil s pány z městské radnice a prohlédl si divadla – solidní provinční divadelní budovy z 19. století, poměrně slušně vybavené – řekl jsem Scherlerovi rovnou, že německá subvence nebude stačit k tomu, aby kryla deficit jedné divadelní teplické sezony. Podle ujednání s městskou radou jsme měli začít se zkouškami v září a v říjnu už zahájit sezonu. Prorokoval jsem, že k prvnímu lednu budeme na mizině, ale jestliže chce Scherler udělat bankrot, jsem ochoten mu v tom pomáhat. Dopadlo to tak, že jsme ohlásili úpadek o vánocích.“⁷⁷

V červenci byl Scherler oficiálně jmenován ředitelem divadla. Do začátku sezóny zbývaly méně než dva měsíce a tak bylo nutné začít s náročnou prací na přípravě nové teplické divadelní periody. Scherler s Bingem angažovali Berlínana židovského původu, dirigenta Hanse Oppenheima, který byl díky vzrůstající síle antisemitského hnutí nucen putovat od štace ke štaci. Oppenheim měl ve svém portfoliu velké množství nastudovaných oper a byl pokládán za seriózního a spolehlivého dirigenta. V Teplicích byl angažován jako hudební ředitel.

⁷⁶ BING, Rudolf. *5 000 večerů v opeře*. Praha: Supraphon, 1988, s. 90.

⁷⁷ Op. cit.

První inscenací, kterou Bing uvedl, byly Offenbachovy *Hoffmannovy povídky*. „Operní sezona měla být zahájena Hoffmannovými povídkami J. Offenbacha, po nichž by následovala premiéra Mozartovy Figarovy svatby. Abychom ušetřili náklady za kostýmy, přišel kdosi na ‚geniální‘ nápad (obávám se, že jsem to byl já) nastudovat Figarovu svatbu v moderních šatech. Bylo to nejhorší fiasko, při jakém jsem kdy asistoval, a pokládám za velké štěstí, že jsem z podobných stupidit vyrostl hned na počátku své dráhy a v tak odlehlém místě... Všechno plánování, konkursy a angažování umělců se odbývalo ve Vidni. V září jsme se pak všichni přestěhovali do Teplic. Oppenheim hned začal zkoušet s místním orchestrem. Mezi našimi místními zaměstnanci byla i starší učitelka hudby, která nám dělala nápovědu. Ačkoliv jsme měli výtečného komika, kterého jako žida vyhodili z vratislavského divadla, teplické obecenstvo nejvíc přitahovala opereta.“⁷⁸

Po této neblahé skutečnosti Bing odešel, tedy spíš utekl, před nastávající nacistickou mašinérií do Anglie, kde později založil Glyndebournský a Edinburský festival. Později byl za tyto zásluhy pasován do šlechtického stavu. V roce 1949 Bing odešel do New Yorku, kde po celých dvaadvacet let působil jako ředitel Metropolitní opery v New Yorku. Za doby jeho vedení se opera přesunula do budovy Lincolnova centra, kde sídlí dodnes.

Jak předpovídal Rudolf Bing, dotace poskytnuté Scherlerovi byly na konci roku vyčerpány. Neblahou situaci v divadle pozoroval zahraniční úřad v Berlíně. Německé obyvatelstvo nenaplnilo kýžený počet abonentů, kteří by divadlo uživili. Čeští diváci vytvořili v návštěvnosti opačný stav, česká představení byla hojně navštěvována. Zájem byl takový, že některá zájezdová představení byla beznadějně vyprodána. Z Berlína tak přicházela obava, že „...divadlo, v němž se koná již teď 40 českých představení do roka, přejde zcela do českých rukou“⁷⁹.

⁷⁸ BING, Rudolf. *5 000 večerů v opeře*. Praha: Supraphon, 1988, s. 91.

⁷⁹ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 44.

Scherler věděl, že se nachází ve svízelné situaci. V závěru svého teplického působení ještě požádal o další dotaci berlínský Deutsche Kunstgesellschaft a zavázal se, že jeho hlavním cílem bude napravení divácké situace v teplickém divadle, neboť podle jeho slov šlo o „*neobyčejně hroživou situaci veškerého německva v Československu*“⁸⁰. Ministerstvo propagandy jeho působení nepodpořilo, a tak bylo vedení nadcházející sezóny 1934/1935 přiděleno Alexanderovi a jeho synovi Carlovi Richterovým.

Koncepce těchto dvou vídeňských rodáků, kteří měli zkušenosti s vedením Hamburské opery, však nebyla tou nejšťastnější – usilovali o udržení všech tří scén (opera, balet, činohra) a především o co nejvíce produkcí. Nutno zmínit, že finanční stav teplického divadla se zlepšil. Richterové nepřivedli divadlo do červených čísel, nicméně umělecká kvalita představení pokulhávala. „*Představení bývala také doslova odbyta, což jejich reputaci neposloužilo.*“⁸¹ Rodinné vedení divadla tak trvalo pouhý jeden rok, Richterovi byli odvoláni a místo ředitele bylo opět volné.

Novým intendantem teplického divadla se stal Curth Hurrle, rodák z Baden-Badenu, který v předchozích sezónách vedl divadlo v Rudolfstadtu, Mnichově a Mostě. Hurrle chtěl na teplické scéně provést totální konsolidaci v prospěch myšlenek ministerstva propagandy, což byl jeden z bodů, které ho uvedly na pozici intendanta. Transformace divadla počala redukcí na dva žánry, a sice operetu a činohru. Opery se diváci dočkali pouze formou hostujících představení z nedalekého Ústí nad Labem. Hurrle usiloval o velkou četnost představení, za necelé tři měsíce mělo být nastudováno kolem třiceti divadelních produkcí, tj. každý třetí den tak měla být uvedena premiéra.

⁸⁰ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 39.

⁸¹ Op. cit.

Hurrle měl výborný a zkušený ansámbl, avšak zde se dostal k jednomu ze zásadních střetů, který byl později řešen nejen v teplickém, ale i v libereckém divadle, kde vyústil v naprosto tristní řešení, a který bude zmíněn dále v textu. Lze však říci, že šlo o problém, který mohl ze svého základu naprosto rozklížit a anulovat všechno to, o co usilovala SdP, stejně jako ministerstvo propagandy a celá myšlenka fašistického Německa.

Polovinu z teplického ansámblu tvořili Židé, což byl naprosto nepřijatelný stav, kterého si začali všimnout politicky angažovaní lidé z blízkého okolí. Liberecký generální konzul, Walter Lierau reagoval na situaci těmito slovy: „...ze 26 angažovaných je v divadle 13 židů, okolnost, kterou podle mých informací nelze omluvit ani zdejšími obtížnými poměry, které divadlo zcela bez židů stěží dovolují...“⁸² Židé byli angažováni nejen do uměleckého provozu, nýbrž se velkou měrou podíleli na podpoře divadla jako dobrovolní mecenáši. SdP se s tímto stavem nemohla smířit, a proto posílala do Berlína četné informace, které měly být tím materiálem, jenž by Hurrleho zlikvidoval. „Je považováno za židovské divadlo, zvláště když vezmeme v úvahu, že je podporováno židovskými penězi. Je to tím politováníhodnější, že divadlo má zvláštní význam vzhledem k tomu, že Teplice-Šanov jsou sídlem vedení Německého svazu, největšího sudetoněmeckého ochranného svazu.“⁸³ Liberecký konzul apeloval na Hurrleho, aby přítomnost Židů ve svém divadle začal řešit. Jenže pro fungování teplického divadla a především politickou garnituru nebyla jiná možnost, než tuto prapodivnou anomálii přijmout. Ředitel Hurrle se ohradil argumenty, že Židé tvoří pouhou třetinu ansámblu a že bohužel fungování divadla stojí na židovských návštěvnících, kteří tvoří více jak polovinu návštěvníků.

Hurrleho koncepce nebyla v zásadě pokorná vůči politické diktatuře SdP a nijak zásadně se nezměnila ani poté, co byl direktivně napomínán ministerstvem propagandy, aby začal v této věci konat. Většině z vysoce postavených politiků bylo jasné, že divadlo v Teplicích bez Židů existovat nemůže.

⁸² SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 40.

⁸³ Op. cit.

SdP a ministerstvo propagandy byly seznámeny s faktem, že Židé jsou nepostradatelnou součástí divadla. Bylo však nutné zaujmout stanovisko, které by neublížilo ani jedné straně, a přesto byla zachována ideologie, jež byla tak vehementně propagována. Počátkem listopadu se v Drážďanech konala porada SdP, která měla formulovat verdikt, jenž by s konečnou platností utlumil rozbroje mimo divadlo. Usneslo se, „že divadlo zcela bez židů by nemělo žádnou vyhlídku obdržet od české vlády povolení ke hře“⁸⁴.

Již zmíněný liberecký konzul Walter Lierau nebyl se situací stále spokojen, byl jedním z těch, kteří chtěli většinu severočeských divadel transformovat do jakési „výkladní skříně“ sudetoněmeckého divadelnictví. Hurrleho šikovná odpověď konzulovi zněla v tom smyslu, že až nebude muset řešit návštěvnost a především její složení, udělá z Teplic opravdu takovou árijsky čistou scénu. Upozornil také na fakt, že nejdražší místa jsou neustále prodávána Židům.

Hurrle si svým přístupem získal autoritu v sudetoněmeckých politických kruzích. Po násilném vyhnání ředitele Barnaye z Liberce v roce 1938 Hurrle převzal libereckou scénu, stejně tak jako divadlo v Karlových Varech. Jeho postoj k Židům se v průběhu let nezměnil, zůstával takový jako na začátku – kultivovaný a férový.

Hurrle tento stav udržel až do roku 1938. V září, dva týdny před podepsáním mnichovské dohody, se celková společenská nálada výrazně zhoršila. Ve svém dopise to popisuje Olga Kellarová, herečka a Hurrleho blízká přítelkyně židovského původu: „*Večer 14. září seděli jsme jako obvykle u dr. Neubauera, Hurrle, dr. Knöpfmacher a ještě jeden manželský pár, který však jinak nepatřil k našemu kroužku. Náhle zazvonil telefon a Hurrle byl volán. Co se tehdy dozvěděl, nevím, každopádně se však vrátil do pokoje smrtelně bledý a řekl: ‚Musíte okamžitě do Prahy. Neubauerovy odvezu já, vy ostatní hleďte, abyste nějaký vůz sehnali.‘ Nebylo možno se od něho víc dozvědět, a jelikož jeho sotva skryvané rozčilení nám dalo poznat skutečné nebezpečí, spěchali jsme každý balit své věci. V Praze nebyl pokoj k dostání, miněno doslova, a občanstvo sudetských měst, pokud bylo židovské, sedělo tuto noc na schodech před nádražím, protože lokály byly v tuto hodinu zavřené. Ředitel Hurrle choval se stále velice přátelsky. Přivezl ve svém voze pro Neubauerovy koberce a jiné cenné předměty z jejich bytu a tyto jízdy mohly ho pokaždé stát více než jen jeho postavení.*“⁸⁵

Jednalo se o osobnost, která pod závojem oddanosti ideologii tajně a takticky

⁸⁴ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 40.

⁸⁵ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 39.

realizovala svoji vlastní uměleckou cestu, přičemž si velmi chytře a lidsky chránila svoje zaměstnance? Hurrel nebyl ojedinělým uměleckým zjevem, který snad navzdory svému uměleckému přesvědčení chránil své zaměstnance, bez ohledu na jejich původ a aktuální dění v politických kruzích. Příkladem je Paul Barnay, ředitel libereckého divadla, jemuž je věnována jedna z nadcházejících kapitol.

Ústí nad Labem – něm. Aussig

Tato severočeská metropole zažívala koncem devatenáctého století průmyslový rozkvět – těžba uhlí a celkový rozvoj průmyslu vedl ke vzniku nezávislé, až emancipované kultury. Budova divadla, která byla dostavěna na konci roku 1906 a poskytovala prostor pro více jak sedm stovek diváků, vyšla z návrhu vídeňského architekta Alexandra Grafa, který vedle vídeňské opery realizoval také výstavby divadel v Moravské Ostravě (dnešní divadlo A. Dvořáka) či ve Znojmě.

V Ústí nad Labem nelze mluvit o plnohodnotné glajchšaltaci, které probíhala na jiných severočeských scénách. Proměna tady probíhala až v pozdních třicátých letech, velmi nenápadně a tiše. Za zmínku stojí, že místní divadlo se mohlo v počátku dvacátého století pyšnit vysokou uměleckou úrovní – velký vliv na úspěšnost této scény měla Marie Pospíšilová, česká herečka s pohnutým osudem, která byla v letech 1909–1913 ředitelkou divadla.

Tato herečka, která v ND excelovala v roli Marion Delorme ve stejnojmenném Hugově dramatu nebo jako Alžběta ve Vrchlického *Noci na Karlštejně*, byla tehdejší kritikou označována za „nejskvělejší zjev“ českého divadla. Po neshodách s tehdejší ředitelem ND Františkem Adolfem Šubertem byla společně se svým přítelem, režisérem Adolfem Puldou propuštěna. Herečka si změnila příjmení z Pospíšilové na Pospischil, vystoupila v Německém divadle v Praze a popudila proti sobě velkou část veřejnosti. Marie Pospíšilová byla touto situací donucena cestovat po štacích, jako byl Krakov, Hamburk, Drážďany, Vídeň, Berlín a Londýn.

Herečka, která strávila více než dvacet let bez angažmá a účinkovala pouze v pohostinských rolích, získala velké množství známostí a byla v kontaktu s velmi významnými umělci. Bylo tedy víc než jasné, že její koncepce vedení v ústeckém divadle bude založena na uvádění inscenací s prominentními zpěváky či herci.

Úroveň, kterou Pospíšilová zavedla, však nebyla dlouho udržitelná – její následovníci neměli takové konexe jako tato dáma, a tak byli donuceni repertoár stavět na místních umělcích. Po jejím odchodu do Hamburku se na ředitelském místě vystřídali tři intendant, mimo jiné i Carl Richter, který tak neúspěšně vedl divadlo v Teplicích.

V roce 1917 bylo ústecké divadlo spojeno s teplickou scénou, ale ani tento krok nebyl východiskem z marasmu, kterého se místní divadelní scéna dočkala. Všudypřítomná divácká krize, pomalu se blížící krize hospodářská a neustále se měnící vedení divadla byly jasnou předzvěstí totálního úpadku umělecké úrovně divadla v Ústí nad Labem.

Franz Joseph Delius, který se stal ředitelem počátkem třicátých let, žil v naivní domněnce, že se po spojení se zaměstnaneckým sdružením, které vedl Martin Miller, rapidně zvýší návštěvnost divadla z řad rodin zaměstnanců a jejich známých. Naivní myšlenka bohužel nefungovala, divadlo bylo na konci roku 1933 finančně vyčerpáno. „*Město samo šlo s peněžními výdaji až na nejnižší hranici možného, 400 až 500 nových stálých návštěvníků a naše divadlo je opět mimo nebezpečí! Spoluobčané! Naše divadlo bude takové, jak si to Váš zájem zaslouží, a bude žít jen tak dlouho, jak mu Vaše návštěvy žít dají.*“⁸⁶

Situaci v divadle měl zachránit Alfred Huttig, bývalý hlavní režisér Nového německého divadla v Praze. Jeho jméno bylo spojeno s významnými umělci a s uváděním moderních autorů, jakými byl například bengálský dramatik Rábindranáth Thákur. Ústečtí se tak dočkali např. inscenace Thákurova divadelního textu *Poštovní úřad*.

Huttigovy konexe sahaly až ke Gerhartu Hauptmannovi. V roce 1922 navštívil Ústí nad Labem a při příležitosti jeho šedesátin byl uspořádán jakýsi autorský večer, na němž Hauptmann předčítal ze svého díla.

⁸⁶ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 41.

Huttigovo promyšlené vedení divadla zvýšilo návštěvnost – divadlo se začalo finančně i umělecky odrážet ode dna. V pozdějších dvacátých letech Huttig angažoval významného operního režiséra Josefa Kripse, který se v poválečných letech zasloužil o znovuoobnovení významného Salcburského festivalu a restrukturalizaci vídeňské opery. Za Kripsova vedení byly v Ústí uvedeny významné opery, jako Verdiho *Maškarní ples*, *Trubadúr*, Wagnerův *Bludný Holanďan*, *Tannhäuser* a *Valkýra*, Bizetova *Carmen* či Mascagniho *Sedlák kavalír*.

Dominantní pozice Wagnerových děl byla podporována velkou částí ústecké SdP, která představení hojně navštěvovala. Samotné operní inscenace se dočkaly více jak pěti repríz, což byl na tehdejší dobu neobvyklý jev.

V polovině třicátých let vznikají z apelu SdP takzvaná lidová představení. Šlo o jakousi trilogii operních a činoherních inscenací především od německých autorů, ale i od těch, jejichž původ nešel proti nacistické ideologii. Tato lidová představení byla hojně navštěvována především díky nízké ceně vstupného. Obyčejní lidé tak měli možnost zhlédnout rozličný repertoár za velmi nízké ceny.

V postoupivších třicátých letech, kdy divadlo začalo být nacisty chápáno jako velmi účinná pomůcka v šíření ideologie, se začal repertoár ústeckého divadla nenápadně, ale rychle orientovat na díla tzv. völkisch (lidové). Zmíňme například hru Heinricha von Kleista *Princ hamburský*, která byla v Ústí nad Labem několikrát uvedena a SdP byla označena za „*velepíseň povinnosti a zákon pospolitosti*“⁸⁷.

Divadlo v Ústí nad Labem nezaznamenalo dramatický přerod v nacistickou scénu, ba naopak, byla uváděna i díla, která tehdejší ideologii vyhovovala. Nemáme zmínku o tom, že by v ústeckém divadle pracovalo větší množství židovských umělců. Zkrátka scéna nebyla trnem v oku pro nacistické mocnáře, žila si svým životem, a to velmi směle, především zásluhou Adolfa Huttiga, který vedl divadlo až do roku 1941, kdy bylo z provozních důvodů uzavřeno.

⁸⁷ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 42.

Liberec – něm. Reichenberg

Divadelní vědec Hansjörg Schneider nazývá město Liberec „metropolí německých Čech“. Nejde však o pojem, který by jako první použil teatrolog Schneider, ale šlo o název, který se mezi libereckými obyvateli užíval velmi běžně. Liberec byl považován za hlavní město Sudet.

Liberec patřil vedle Ústí nad Labem k nejlidnatějším městům severu, počátkem dvacátého století obývalo město necelých padesát tisíc obyvatel. Svojí příhraniční polohou v blízkosti Jizerských hor a díky rozvitému průmyslu byl Liberec takřka ideálním místem pro život.

Textilní průmysl, který tvořil jeden ze základních kamenů ekonomiky libereckého kraje, zaměstnával velké množství Čechů tvořících opět spíše minoritu. V textilních podnicích vznikalo centrum dělnického kulturního hnutí severních Čech, které lpělo na udržování české kultury ve všech směrech. Liberec byl také sídlem pravého protikladu dělnického kulturního hnutí, a to sice Sudetenbühne. Tato instituce, která byla plně podporována SdP a Goebbelsovým ministerstvem propagandy, cestovala po všech severočeských štacích a chtěla být výsostnou chloubou sudetské divadelní kultury. Její fungování však bylo velmi krátké.

Počátky divadelnictví v Liberci

Již zmíněný textilní průmysl jako největší živitel místního obyvatelstva se zasloužil o rozkvět divadelnictví na Liberecku. Ve středověku vzniknuvší aktivita cechů a podpora jejich zájmů přežívala v Liberci, stejně jako v jiných městech, například v již zmíněném Děčíně (Řemeslnická beseda), i do počátku dvacátého století.

Roku 1820 bylo lokálním soukenickým cechem vystavěno tzv. Zunfttheater der Tuchmacherzunft⁸⁸, zkracované na Tuchtheater, česky Soukenické divadlo. Divadlo směle fungovalo necelých šedesát let, ve shodě mezi českými a německými divadelníky.

⁸⁸ Překl.: „Cechovní divadlo soukenického cechu“.

V roce 1879, přesněji 28. dubna, probíhala v místním Soukenickém divadle významná událost. K příležitosti oslav stříbrné svatby císařského páru byla uvedena opereta Karla Kunzeho *Im Gebirge / V horách* a činoherní inscenace Friedricha Schwaba *Ein Fest der Treue / Oslava věrnosti*. Po skončení těchto dvou inscenací prošel městem lampionový průvod a slavnostní den se chýlil ke konci. Zhruba necelou hodinu po půlnoci se v Liberci rozezněly sirény ohlašující požár – hořelo divadlo, které i přes usilovnou práci hasičů lehlo popelem. Příčina se nikdy nevypátrala. „*Soukenický cech utrpěl nenahraditelnou ztrátu, kulturní život města přišel o své divadelní centrum, publikum o možnost zábavy a poučení.*“⁸⁹

Čtyři roky po zachvácení divadla požárem a po třech letech výstavby bylo roku 1883 otevřeno nové divadlo v novorenesančním stylu. Na architektonické realizaci divadla se podíleli dva vídeňští architekti Ferdinand Fellner a Herman Helmer. Jejich vídeňský ateliér se specializoval na výstavbu divadelních budov. Častým spolupracovníkem obou architektů byl Gustav Klimt nebo Hans Makart. Volkstheater ve Vídni, Státní opera v Praze či Mahenovo divadlo v Brně jsou výsledky práce této dvojice. „*Německému divadelnímu umění bylo postaveno toto sídlo umělecké dovednosti a obětavosti věčně německým městem Libercem (Reichenberg) pod vedením starostů Gustava Schirmera a Ludwiga Ritter von Ehrlicha 1881–1883. Tato budova byla podle plánů vídeňských architektů Fellnera a Helmera a staviteli Sachersem a Gärtnerem 15. září 1881 započata a 29. září 1883 otevřena.*“⁹⁰

⁸⁹ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 9.

⁹⁰ Op. cit. s. 13.

Divadlo bylo otevřeno Schillerovou hrou *Vilém Tell*, v režii Dominika Klanga. Scénu tvořilo do nebe sahající pohoří Jura, Vilém Tell byl odděn v „lederhose“ a nad scénou dominoval kříž na vrcholku sněhem pokryté hory. Hyperrelistická scéna, předehra ze stejnojmenné Rossiniho opery, byla pro diváky jedinečnou vizuální podívanou. „*Publikum tleskalo hrajícím i na otevřené scéně a odcházelo spokojeno.*“⁹¹

K inscenci Schillerova textu se recenzent místního tisku vyjádřil spíše kritičtěji: „*Nejvíce mu však vadila u většiny hereckých výkonů uspěchaná mluva. (...) S mluvou příliš spěchal pan Schady (Arnold Melchthal), ironicky je u něj poznamenáno, že chtěl předhlonit ostatní, aby byl první u slavnostního banketu. Polovině jeho role nebylo rozumět...*“⁹²

Idealistické představy, které po premiéře opadly, vyvolaly ve vedení libereckého divadla snahu o jeho konsolidaci. Bylo jasné, že repertoárové divadlo, které se zde mělo realizovat, bude muset být dramaturgicky velmi pestré, aby obstálo u tak rozmanitého publika. „*Dramaturgie takové repertoárové scény byla vystavena mnoha tlakům, a proto připouštěla někdy umělecky nekvalitní kompromisy. Jistě nelze hodnotit dlouholetou činnost Městského divadla podle prvních sezon, ale již v nich jsou zakódovány problémy, s nimiž se umělecké vedení i v budoucnosti potýkalo.*“⁹³

Liberecké divadlo v prvních sezónách svého fungování uvádělo především opery Richarda Wagnera, Schillerova dramata *Loupežníci* a *Don Carlos*. Prostor zde měla také opereta, především díla Richarda Strausse.

⁹¹ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 15.

⁹² Op. cit. s. 14.

⁹³ Op. cit. s. 9.

České divadlo na liberecké scéně

Do roku 1924 si česká menšina vystačila s ochotnickými představeními. Téhož roku bylo československými úřady rozhodnuto, že ve městě, kde je převážná část německého obyvatelstva, je nutností, aby byla kulturně uspokojena i česky mluvící menšina. Ve všechny významné dny Československého státu bylo divadlo poskytnuto českému lidu, stejně tak jako dva týdny v měsíci květnu. V těchto pár květnových dnech v roce zde hostovalo Divadlo na Vinohradech a s operními a činoherními inscenacemi také ansámbl z olomouckého divadla.

Největšího zájmu ze strany českého publika se dočkala opereta. Hojně reprízovaná byla *Polská krev* Oskara Nedbala, kterou pro české, ale i německé diváky nastudovalo liberecké divadlo. Traduje se, že jedno z uvedení v Liberci dirigoval sám Nedbal. Pro velký zájem českého publika bylo libereckým divadlem uvedeno několik dalších českých operet: *U svatého Antoníčka* Jára Beneše či velmi oblíbená operetní revue *Na tý louce zelený* od stejného autora, která byla v Liberci uvedena dokonce třicetkrát.

Nejčastěji hraným operním skladatelem byl v rámci českých představení Bedřich Smetana a jeho opery *Prodaná nevěsta*, *Dalibor*, *Braniboři v Čechách* aj. Tato představení byla často navštěvována německým publikem, a to i ve dnech, kdy bylo divadlo vyhrazeno Čechům, nešlo o žádná segregační představení. Tato „předhenleinovská“ doba dvacátých letů tedy nahrávala jakési česko-německé symbióze. Náhled na Smetanovo dílo shrnuje německý recenzent z libereckého *Reichenberger Zeitung*: „*Dnes již se nadíváme na Smetanu – jako na českou hudbu vůbec – svrchu jako kdysi, jako na nacionální exotickou záležitost, nevidíme v něm a v ní jen zajímavý etnografický zjev, nýbrž je třeba Smetanu hodnotit, i když tvoří na národní bázi, v návaznosti na hudbu německou, dnes podle všeobecných kulturních a uměleckých zásad jako na osobnost světové hudební literatury.*“⁹⁴

⁹⁴ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 45.

V libereckém divadle zazněly i opery Dvořáka a Janáčka, které se však netěšily tak velkému zájmu jako opery Smetanovy.

Neopomenutelné bylo také inscenování činoherních textů českých autorů – dramaturgie divadla se k jejich uvádění přiklonila na přelomu dvacátých a třicátých let. Především *Periferie* Františka Langer se v Liberci těšila velkému úspěchu. V roce 1927 zavítalo do Liberce Vinohradské divadlo s význačnou inscenací Langerovy *Periferie*, v režii Jaroslava Kvapila, kde se v ústřední roli Franciho představil Zdeněk Štěpánek a Míla Pačová jako Anča.

Langerova tvorba se netěšila pouze tuzemskému úspěchu, byla uváděna i v Německu, samotným Maxem Reinhardtem v Deutsches Theater, dále ve Varšavě a Budapešti. Zde se ovšem dostáváme k dalšímu paradoxu. V Liberci byla *Periferie* nastudována v němčině v roce 1929, tedy dva roky po vinohradském zájezdovém představení. František Langer se narodil do tradiční židovské rodiny, což bylo všeobecně známo. „*Pocházel z pražské židovské rodiny, ve které se ještě udržovaly židovské rodové tradice. Otec si četl nahlas hebrejské modlitby, ale již jim pravděpodobně nerozuměl. (...) Ale stravu ‚dlouho udržovali košer‘, stejně jako některé předpisy židovského náboženství.*“⁹⁵ Koncem dvacátých let se začínají silněji formovat fašizující myšlenky henleinovců, stejně jako rostoucí nenávisť ke všemu židovskému. Informace o Langerově původu se žádným způsobem skrýt nedaly, neboť se ke svým kořenům bezostyšně hlásil.

Lze tedy zvážit, zda přístup vedení divadla nebyl po stránce umělecké a propagandistické lehce alibistický. Pravdou je, že konec dvacátých let není ještě otázkou ideologické glajchšaltace divadel, nicméně potřeba divadelní dramaturgie, která se chtěla srovnávat s evropskými předními scénami, přestála i to, že se většího úspěchu těšily hry židovského lékaře než Wagnerovy opery.

⁹⁵ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městske divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 51.

Vedle Langerera byli v Liberci uvedeni další často uvádění a známí autoři této doby. Například Vilém Werner a jeho posmutnělá hra *Lidé na kře* o zkažených iluzích starého profesora Junga. Tuto inscenaci, kterou nastudoval v roce 1936 režisér Paul Witte, je nutno zmínit. V ústřední roli se zde představil Paul Barnay, tedy ředitel libereckého divadla, k jehož působení se ještě vrátíme. Recenzent místního tisku Barnayův výkon hodnotí více než dobře. „...dal uváděné hře prazvláštní kouzlo (...) je energický a tvořivý herec. Jeho profesor Jung měl pozemskou pravdivost, z které vyvěrala vážnost i útěcha mysli. Nebylo na něm nic teatrálního, jednal přirozeně, tak jak je k tomu v životě. Škoda, že nesměl charakter své role vyvést z pasivity! Potom by kus nebyl tak bezkrevný, neboť výkon P. Barnaye by unesl větší díl tragiky. Svůj přednes bohužel tlumil někdy tak, že byl až těžko srozumitelný. Jinak radost z jeho umění, kterým příkladně zapůsobil, zůstává nezkalena.“⁹⁶

Třetici uváděných českých autorů v Liberci doplňoval Emil Synek, povoláním redaktor, který ve svých hrách projektoval a využíval informace a témata, jež zpracovával během své novinářské kariéry. *Velký případ*, hra o vnitřním boji člověka mezi korupcí a morálním postojem, byla přeložena do němčiny a v Liberci inscenována v roce 1938. Text upravil a režíroval Paul Barnay. *Velký případ* byl uveden v dvou reprízách, vždy za vyprodaného sálu. Rok 1938 se však stává zlomem, kdy se začíná prohlubovat nenávist mezi českým a německým obyvatelstvem.

„Městské divadlo v Liberci jako kulturní stánek nezastupovalo politické orgány. Bylo především institucí uměleckou. A právě umělecká kvalita rozhodovala o výběru titulů operních i činoherních. Volba her Františka Langerera naznačovala, že také činoherní soubor vyhledával dramatickou tvorbu s mezinárodním ohlasem. Uvedení Wenera a Synka obracelo pozornost k současné české tvorbě a ke hrám upevňujícím morální lidské hodnoty. (...) Snad po úspěchu českých her hraných olomouckými herci si německá scéna uvědomila také své poslání: přibližovat kulturu obou v Liberci žijících etnik. To však trvalo jen do roku 1938. Potom se městské divadlo již dostalo neodvratně do služeb nacistické propagandy.“⁹⁷

⁹⁶ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 55.

⁹⁷ Op. cit. s. 56.

Oskar Basch a jeho liberecké divadelní působení (1934–1936)

Hospodářská krize, která vyvrcholila v počátku třicátých let, zásadně ztěžovala situaci vedení nejen libereckého divadla. Friedrich Sommer, jenž stál v čele divadla v letech 1931–1934, byl vystřídán tehdejším ředitelem divadla v Mariánských Lázních a letního divadla v Karlových Varech, Oskarem Baschem. Nově nastoupivší ředitel se úzkostlivě snažil o udržení všech uměleckých žánrů.

„...odborná kritika rozpoznává bez pochybností vzestup úrovně zásluhou nového vedení (...) – a přece není resonance všech těchto úspěchů v ostatních kruzích, zejména v těch ještě hospodářsky mocných, tak hlasitá, aby se pro budoucnost neozývaly obavy.“⁹⁸

V roce 1934 se situace začíná vyostřovat. Ředitel Basch, který je židovského původu, začíná překážet místním sudetským Němcům, přesněji řečeno prozatím pouze spolku, který se později etabloje v organizovanou politickou stranu. *„Liberec ostatně nemusel čekat na henleinovské pokusy o zglajchšaltování velkého místního divadla až na aktivity tohoto spolku. (...) hnutí Sudetendeutsche Heimatsfront, intervenovalo proti řediteli libereckého divadla Oskaru Baschovi (v létě 1936 odešel do Karlových Varů), pokřtěnému Židovi. A to nejen pro jeho neárijský původ, ale i proto, že angažoval šest židovských herců; zároveň volali po hercích z Říše. Předseda spolku německých divadelníků v ČSR, pražský zpěvák Alfred Fuchs, pocítil ze své okružní cesty po německých divadlech v severních Čechách, kterou zahájil 1934 právě v Liberci, protižidovský bojkot.“⁹⁹*

Baschovo divadlo, na které začala více dopadat nejenom hospodářská krize a nezájem diváků, ale ke všemu ještě nevlídnost místního německva kvůli jeho židovskému původu, bylo na pokraji krachu. Před poslední premiérou v sezóně 1935/1936 vystoupil před diváky šéfredisér Kraste a žádal, aby se stali abonenty a podporovateli právě probíhající sezóny.

⁹⁸ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 42.

⁹⁹ PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 47.

Tento krok přilákal k divadlu dalších 750 abonentů, ale přesto se divadlo nedostalo z finančního marasmu. Basch požádal městskou radu o subvenci, která však nestačila. Prosba o mecenášství ze strany místních Němců nebyla možná a Basch si toho byl plně vědom. „*A pokud jde o ty ony ,ostatní kruhy‘, ukázalo se brzy, že ty jsou německy nacionálně a ,völkisch‘ orientivány a ,žida Basche‘ odmítají.*“¹⁰⁰

Situace byla v libereckém divadle natolik neutěšená, že tehdejší sekční šéf ministerstva školství a národní osvěty, režisér Jaroslav Kvapil, přijel do Liberce na inspekci. Kvapil označil chod divadla za bezproblémový. Je však nutno podotknout, že v tuto dobu, kdy v Liberci opravdu význačně vzkvétala fašistická nálada, byl bojkot všeho, co se týkalo podpory ředitele „žida Basche“, jasný.

Tuto náladu vycítil starosta Karel Kostka, jenž byl zároveň předsedou německé divadelní obce. Na schůzi divadelní obce prohlásil, že divadlo není nástrojem politickým a je pro všechny vrstvy obyvatelstva. Reakce na sebe nenechala dlouho čekat. Německý vzdělávací výbor, městská rada vyrukovala s opoziční výzvou s názvem „Pomozte svému divadlu“. Výzva byla signována většinou libereckých německých politických stran.

Divadlo se po této akci ocitlo na pokraji krachu, chyběly prostředky i na základní provoz. Na místní scéně se z ničeho nic objevila hospodářská kontrola, o jejíž motivaci (zda byla nebo nebyla náhodná) lze rovněž diskutovat. Resumé bylo následující: „*Městská rada konstatovala, že ředitel Basch neopomenul nic, co by ohrozilo uměleckou úroveň městské scény, nezapomněl ani na okolnosti, které by vedly k materiálnímu nedostatku zaměstnanců.*“¹⁰¹

¹⁰⁰ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 42.

¹⁰¹ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 65.

Přestože výsledek hospodářské kontroly nepřinesl žádné zásadně negativní informace o Baschově vedení divadla, z této neblahé situace vyplynulo, že v rámci fungování libereckého divadla, a především pro uklidnění politické situace, která se v počátku roku 1936 opravdu zásadně přiosťovala, je nutné Basche z vedení divadla odstranit. Podpurný, ale stálý nátlak, který německé politické strany vyvíjely na starostu Karla Kostku, byl už neúnosný. Kostka zřejmě sám pocítil, že vypovězení ředitele Basche bude neutrálním konsenzem. Tímto rozhodnutím byla uspokojena německá strana a české straně, stejně jako kanceláři prezidenta republiky, bylo sděleno následující: „...smlouva, uzavřená s dosavadním ředitelem Oskarem Baschem do 31. března 1937, bude muset být zřejmě předčasně ukončena k 31. březnu 1936, protože pokles příjmů z divadelního provozu a podpurné příspěvky, které jsou k dispozici, na jedné straně a závazky plynoucí z divadelního provozu na druhé straně další pokračování v divadelním provozu znemožňují.“¹⁰²

Osud Oskara Basche, který se v roce 1936 vrátil do svého původního působiště v Karlových Varech a v roce 1938 do Prahy, kopíroval osud dalšího milionového židovského pokolení v Evropě. V roce 1938 Basch v Praze požádal o následující: „Působil jsem jako divadelní ředitel v Karl. Varech. Jelikož jsem se nepřizpůsobil diktátu henleinovců, byl jsem těmito dán na černou listinu a byl bych ohrožen na svém životě, nebyl bych se musil vrátit do Karl. Varů. Prosím proto, bych já i moje manželka byli povoláni v Praze. Moje poměry jsou známy p. sekčnímu šéfovi O. Říhovi v kanc. prezidenta republiky a p. řediteli Bedřichu Kornovi Praha II. Polská 9.“¹⁰³

¹⁰² SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 42.

¹⁰³ BASCH, Oskar. Protokol o výslechu. [cit. 23.6.2017]. URL: <http://www.holocaust.cz/databaze-dokumentu/dokument/103148-basch-oskar-protokol-o-vyslechu/>.

Basch byl na žádost společně se svojí ženou Eleonorou a dcerou Selmou přesídlen do Prahy. Útěk ze Sudet zdál se býti jediným řešením, které bylo veskrze prozatímní; v roce 1942 byl deportován do koncentračního tábora. „*Er verließ Reichenberg am 7. April 1936, wurde im Februar 1942 von Prag nach Theresienstadt und von dort weiter in das Vernichtungslager Izbica deportierte und ebenfalls Opfer des Holocaust. / Opustil Liberec 7. dubna 1936, v únoru 1942 byl deportován z Prahy do Terezína a odtud dále do vyhlazovacího tábora Izbica jako oběť holokaustu.*“¹⁰⁴ Jeho žena později zemřela v koncentračním táboře v Rize, o dceři Selmě nejsou dochovány žádné zprávy.

¹⁰⁴ ENGELMANN, Isa. *Reichenberg und seine jüdischen Bürger (Zur Geschichte einer einst deutschen Stadt in Böhmen)*. Berlín: Lit 2012, s. 165.

Paul Barnay v čele Stadttheater Reichenberg (1936–1938)

„Dne 25. 6. 1936 začala jedna z nejdramatičtějších a zároveň umělecky nejvýznamnějších etap libereckého divadla. Tohoto dne městská rada po odstoupení O. Basche a W. Heidricha¹⁰⁵ zvolila 31 hlasem ze 40 přítomných ředitelem divadla herce a režiséra Paula Barnaye.“¹⁰⁶

Paul Barnay se narodil 27. 3. 1884 ve Vídni. Pocházel z umělecké rodiny – jeho matka Ilka se narodila v Budapešti do rodiny židovského kantora. Studovala kompozici na budapešťské hudební akademii, kde se mimo jiné seznámila i s Ferenczem Lisztem. Po absolutoriu se přestěhovala do Vídně, kde se provdala za maďarského doktora Horowitze. Ilka Barnayová se většinu svého života zabývala recenzováním hudebních děl, skládáním hudby a přispíváním do odborných periodik.

Barnayův strýc Ludwig Barnay byl významným hercem (hostoval u Mainingenských), režisérem a divadelním ředitelem. Spoluzaložil Sdružení německých jevištních pracovníků (Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger). Byl také ředitelem Královské činohry v Berlíně a divadla v Hannoveru.

Paul Barnay po studiu gymnázia absolvoval berlínskou Hochschule für dramatische Kunst. V letech 1909–1914 byl angažován jako elév v divadle v Gdaňsku, kde získal i několik režijních příležitostí. Dále působil v Řezně, Düsseldorfu, Brémách. Po konci 1. sv. války vedl divadlo v Katovicích a později ve Vratislavi. Ve vratislavském Lobe-Theater uvedl Barnay v roce 1926 premiérově text Ferdinada Brucknera *Choroba mládí*, vyprávějící o mladých studentech unavených životem a bojujících proti maloměšťáctví.

¹⁰⁵ WALTER HEIDRICH (1905–1989) byl rodákem z Jablonce nad Nisou. Agilní a mladý fašista vedl necelé dva roky libereckou Sudetenbühne a měl zájem o ředitelský post v Liberci, kde strávil krátkou chvíli v mezidobí ředitelování Basche a Barnaye. Angažoval se aktivně na straně Německa během 2. sv. války. Po roce 1945 vedl divadlo v Hannoveru, Lübecku a Hamburgu, bez jakýchkoliv poválečných persekucí.

¹⁰⁶ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 67

„Po březnu 1933, kdy v souvislosti s politickými změnami v Německu došlo k vyměňování divadelních ředitelů, opustil Německo a vrátil se do rodné Vídně. Tam řídil spolu dr. Hochem až do podzimu roku 1935 Raimund-Theater. Poté zůstal krátce bez zaměstnání. Konkurs Městského divadla v Liberci, které mělo v německém kulturním světě dobrý zvuk, přivítal. Zdá se, že byl ochoten funkci přijmout za jakýchkoliv podmínek; nedobrá hospodářská situace liberecké scény mu byla dostatečně známa.“¹⁰⁷

Obyvatelé Liberce ani netušili, že nový liberecký divadelní ředitel je umělcem evropských měřítek. Jeho liberecká koncepce byla založena na koncentrované a dlouhotrvající přípravě díla. Barnay počítal, že důslednost v nastudování a množství času se bude odvíjet od toho, zda liberecké diváctvo bude mít o jeho repertoár a výsledný styl práce zájem. Nechtěl jako jeho kolegové z ostatních severočeských scén uvádět co nejvíce inscenací na úkor kvality. Naopak za sezónu mělo být nastudováno maximálně 7 inscenací. Sezóna byla také zkrácena na 6 měsíců.

Pro tento náročný provoz bylo nezbytné zmodernizovat zázemí divadla a soustředit se více na věci, které by se v dnešní době daly nazvat jako marketing. Barnay obětoval více peněz do propagace divadla a vyčlenil se prostor na další nové jeviště, aby se mohly zkoušet dvě inscenace naráz.

Dramaturgie divadla se za každou cenu nepouštěla do velkých, výpravných a nákladných inscenací jako jsou Shakespearova či Wagnerova díla. Bylo třeba vyjít s rozpočtem, který byl vyčleněn pro určitou sezónu. Mimo jiné bylo zavedeno předplatné pro dělníky, cena se pohybovala cca o 20–30 % níže než klasické abonmá. Realizovala se rovněž i edukativní představení pro děti.

Barnayova koncepce přivedla do Liberce zcela inovativní přístup k vedení divadla, který se v jistých proměnách aplikuje dodnes.

¹⁰⁷ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 67.

„...a byl obecně považován za divadelníka mezinárodního formátu. To ovšem sudetským fašistům nijak nevadilo, aby z něho neučinili terč neslýchaných politických útoků, jímž není vůbec rovno ve státě, kde dosud vládl rozum a slušnost, a to nejen pro jeho židovství, ale i proto, že do svého ansámblu angažoval několik sil židovské, české a emigrantské příslušnosti. (...) Barnay byl divadelník takové úrovně, který by za normálních poměrů nikdy nepřevzal vedení divadla v provinčním městě a že zaručoval dovést liberecké divadlo na neobvykle vysokou úroveň, běžnou jen u velkoměstských metropolí světového divadelnictví.“¹⁰⁸

Nově započatá sezóna 1936 však nezačala pro ředitele Barnaye příznivě. Představitelé města, kteří jej zvolili do čela libereckého divadla, najednou stáli v opozici. Především zástupci SdP, již Barnaye taktéž jednohlasně zvolili. Největším problémem ale byl Barnayův židovský původ¹⁰⁹. Ovšem tento společný jmenovatel a původ veškeré nenávisti nemohl být henleinovci prozatím oficiálně označen jako důvod k jeho odstranění. Hledaly se zástupné problémy, které směřovaly k jeho umělecké orientaci *„...smetla ho bouře nacionální revoluce z jeho vedoucího postavení na divadelních scénách ve Vratislavi, protože vedle svých kolegů Reinhardta a Piscatora patřil k pověstným exponentům židovského umění na německých divadlech a protože jemu podřízené scény byly po celá léta rejdištěm salonních bolševiků.“¹¹⁰* Tento článek s titulkem *Politováníhodný Liberec*¹¹¹ rozpoutal další vlnu odporu k řediteli, zde se už ovšem recenzent nebál upozornit na nevhodnost spojení jeho ředitelské funkce a židovského původu. *„Otázkou však zůstává, zdali bezmála sto procent obyvatel Liberce bude trvale schopno trpět, aby mu divadlo řídil židovský emigrant.“¹¹²*

¹⁰⁸ PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 47.

¹⁰⁹ Mezi libereckými Němci byl nazýván Barnay-Horowitz, přídomek dle příjmení jeho otce, který ještě důrazněji poukazoval na jeho židovský původ.

¹¹⁰ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 68.

¹¹¹ Op. cit.

¹¹² Op. cit.

Barnay byl v této mediální smršti označen dokonce za „nepřítele německého umění.“¹¹³ V celé situaci se začali angažovat členové městské rady, kteří měli větší zájem na poklidném pokračování divadelní sezóny, a to především proto, aby tyto zprávy neprosákly do Berlína, kde by byl ředitel židovského původu jen stěží obhajitelný.¹¹⁴

Franz Höller, vedoucí konzulární pobočky v Liberci apeloval na generálního konzula Waltra Lieraua, aby všichni herci získali právoplatné smlouvy a poté by byl Barnay doveden k rezignaci. Hereckému svazu by tak nezbývalo nic jiného, než se o herce s právoplatnými smlouvami postarat. Později by se totiž jinak vyvinul tlak na vládu, která by koncesi z Barnaye předala na herecký svaz. Höller, který konal v zájmu SdP, tak potěšil většinu Henleinových spojenců.

Proti SdP a jejím intrikám se v divadelním souboru i ve městě (především ze strany komunistů a sociálních demokratů) zvedla vlna nevole. K protestujícím se také připojil Svaz československého herectva či Klub českých a německých divadelních pracovníků. SdP si vyžádala „*dobrozdání o umělecké činnosti a o schopnostech pana ředitele Barnaye od Říšské kulturní komory v Berlíně*“¹¹⁵. Předáci libereckých politických stran obvinili SdP z „*nekompetentní praxe SdP a jejích funkcionářů, kteří se vměšovali do záležitostí divadla*“¹¹⁶. Do sporů se zapojilo také velké množství libereckých politických a kulturních osobností. „*Liberecký divadelní bojkot představoval v Československu vůbec první bezostyšný pokus uplatnit nacistickou kulturní politiku i politickou diskvalifikaci veřejné kulturní osobnosti pomocí objednaných intervencí ze zahraničí. Vyvolalo proto v zápětí prudké*

¹¹³ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 43.

¹¹⁴ Nabízí se otázka, proč vůbec v Liberci nastal tento obskurní paradox, který nás bude provázet celou touto závažnou aférou.

¹¹⁵ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 43.

¹¹⁶ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 68.

pobouření české i německé veřejnosti republiky, jejíž mluvčí kvalifikoval liberecký skandál a nacistické intriky jako „hrozivé znamení nejbližšího úderu Hitlerova“¹¹⁷.

Koncem září 1936 se místní německá divadelní obec, jež sama sebe označovala jako nepolitickou skupinu, rozhodla uspořádat zasedání, kde se mělo zhodnotit dosavadní Barnayovo vedení divadla. Resumé bylo následující: Většina se usnesla nad více jak nadprůměrným fungováním divadla. Za dobu Barnayova angažmá bylo prodáno více jak 90 % abonmá, což bylo v rámci všech severočeských divadelních scén nemyslitelné. Celkově vstupné bylo sníženo o 10 %. Divadlo hospodařilo s předem daným rozpočtem a nevyžadovalo další subvence.

Ředitel Barnay se pod mediálním a politickým tlakem rozhodl pro svolání shromáždění, kde chtěl vysvětlit všechny domněnky a informace, které za poslední dva měsíce proběhly nejen libereckým, ale zřejmě veškerým tiskem. Na konci října se sešel Barnay s veškerým divadelním personálem, novináři a zástupci politických stran, aby hovořil o své koncepci a předchozím divadelním působení. Barnay získal jednoznačnou podporu od personálu divadla, ačkoliv – což je opět další paradox – více jak polovina z nich byla členy SdP. Z dostupných pramenů víme, že si ředitele považovali za jeho „*smysl pro spravedlnost a sociální porozumění*“¹¹⁸. Zaměstnanci divadla, kteří byli členy SdP, dokonce prohlásili, že svoji podporu k jeho osobě vyjádří veřejně. Opoziční strana SdP zřejmě ale tuto reakci ze strany svých členů nečekala, stáhla se a vydala prohlášení, že „...*nemohou souhlasit s jeho jmenováním do funkce (které však v městské radě odhlasovali!)*“¹¹⁹.

SdP později ještě zveřejnila prohlášení ve znění, že jejich strana má adekvátního uchazeče, který je schopen finančně i umělecky pokrýt celou sezónu, jenž by Barnaye nahradil. Barnay se v reakci na tuto skutečnost snažil o setkání s předáky místní SdP. Schůzka se však nikdy neuskutečnila, zřejmě z důvodu, že prohlášení SdP o jiném adeptovi bylo pravděpodobně nepravdivé.

¹¹⁷ PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 49.

¹¹⁸ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 69.

¹¹⁹ Op. cit.

Celá aféra se chýlila k domnělému konci v říjnu 1936, kdy městští radní vydali prohlášení hodnotící stav divadle a upozornili na fakt, že divadlo není politickou, ale kulturní institucí. Ředitelské místo připadlo i nadále Barneyovi. K obsahu textu měli připomínky členové SdP, stejně tak jako k jeho zveřejnění. Navzdory henleinovským protestům bylo zmíněné prohlášení vydáno v libereckém Reichenberger Zeitung. SdP se po vydání toho tisku dozvalo k obavám „že v době, kdy hlasovali pro jeho jmenování ředitelem libereckého divadla, neznali pozadí jeho odchodu z Německa, k němuž došlo i proto, že ve vratislavském divadle připustil, aby se v jedné revui herci vysmívali německým válečným křížům, dílům nacionálních spisovatelů a dokonce i samému Vůdci, z čehož byl velký skandál“¹²⁰. K této údajné „vratislavské“ revue však žádné dohledatelné informace nejsou, a tak šlo zřejmě o další nepravdivý argument henleinovské partaje.

Důvodem, proč Barnay z Německa odešel, jak už bylo řečeno, byla zásadní změna politické situace v Německu v roce 1933, kdy volby vyhrála NSDAP, čímž došlo ke konsolidaci velké většiny nejen kulturních institucí, především pak v jejich vedoucích pozicích. Liberecká SdP musela pod nátlakem politických stran ustoupit, avšak její horlivé jádro nebylo ochotno přiznat svoji porážku.

Dne 7. listopadu 1936 byla v Drážďanech realizována porada libereckých Henleinovců, kde došlo ke konsenzu, že je nutné vyvolat opětovný bojkot proti Barnayovu ředitelování.

Zprávy o Barnayově kauze se samozřejmě dostaly také do okruhů pražských umělců. 13. listopadu 1936 byla v Osvobozeném divadle uspořádána manifestace, které se účastnili čeští a němečtí divadelníci, významné kulturní osobnosti a především samotný Paul Barnay. Manifestace byla středem velkého zájmu, šestihodinové příspěvky přilákaly více než tisíc lidí. O této akci informoval tisk v Londýně a Paříži.¹²¹

¹²⁰ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 69.

¹²¹ News Chronicle (5. 12. 1936) a Le Populaire (2. 12. 1936).

Proti tomuto shromáždění se kriticky vyjádřilo německé velvyslanectví, jež podalo stížnost na československé ministerstvo zahraničí, která ale dopadla neúspěšně. Přední instituce československé zahraniční politiky se k německému protestu vyjádřily negativně.

Manifestace se zúčastnili významní umělci, a to i z řad německých divadelníků: Valtr Taub, Hanuš Thein, spisovatelka Lenka Rainerová, literární teoretik Louis Fürenberg (stejně jako Valtr Taub byl židovského původu). Za české umělce jmenujme např. Karla Čapka, Vladislava Vančuru, E. F. Buriana, Jana Wericha a Jiřího Voskovce, z kritiků A. M. Pišu či Josefa Trägera. Zúčastnily se také osoby z tehdejší politické garnitury – Jaroslav Stránský či Josef David.

Třináct příspěvků, které přednesly význačné osobnosti kulturní a politické scény, vrcholilo projevy dramatiků Františka Langer a Edmonda Konráda. „*První vyjádřil znepokojení nad duchem nekultury a běsněním politických fanatiků a kvalifikoval libereckou aféru jako počátek velké protikulturní kampaně proti celému modernímu umění, druhý v temperamentním projevu ztotožnil liberecký duch protikultury s duchem války a mluvil o hodnotě dramatického umění pro celý svět, o jeho nároku na dějinnou spravedlnost. I když jen v Liberci, i když jen mezi Němci. Rezoluce šestihodinové manifestace imperativně požadovala tvrdý postih teroru a vyzývala veřejnost k boji proti německému i českému hitlerismu.*“¹²²

Setkání tolika významných osobností v zájmu libereckého divadla sledovaly snad všechny významné deníky té doby – Lidové noviny, Přítomnost, Národní osvobození nebo Právo lidu. Liberecký deník Reichenberger Zeitung tuto událost nekomentoval a ani nezmínil. Liberecké divadlo se na konci roku 1936 stalo scénou sledovanou nejen z domova, ale i za zahraničí.

¹²² PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 48.

Setkaní v Osvobozeném divadle zřejmě velmi zapůsobilo i na českou menšinu v městské radě v Liberci, ale i na místní policejní ředitelství a na Klub českých a německých divadelních pracovníků, neboť se společně rozhodly pro podání trestního oznámení na libereckou SdP konkrétně na krajského předsedu SdP Gustava Oberlika a další. V poslední říjnový den bylo libereckým státním zastupitelstvím zahájeno trestní stíhání pěti pachatelů z důvodu urážky na cti ředitele Barnaye. Měli být stíháni dle zákona na ochranu republiky, ale v tu dobu se už nacházeli v Německu, kam stihli před zákonem uprchnout.

Pokud bylo v práci zmíněno, že Barnayova aféra byla událostí probíranou v evropských státech, je nutno také dodat, že libereckou situaci na podzim roku 1936 sledovala také velká část kulturní německé emigrace v Evropě. V tisku se objevil komentář Liona Feuchtwangera, Stefana Heyma či Arnolda Zweiga, který svému příteli, spisovateli Heinrichu Mannovi napsal: „... *Československo je poslední baštou demokracie a svobody myšlení ve střední Evropě.*“¹²³ Thomas Mann podpořil oddanost Čechoslováků, kteří se vzedmuli tlaku fašistických myšlenek a bránili kulturu od politizování. „... *Jsi rozrušen libereckou divadelní aférou, já též, ‘psal 1. prosince 1936 svému bratrovi Heinrichovi. ‘Mluvil jsem se Stefanem*¹²⁴ *i jinými z nás a všichni jsme za jedno v tom, že otevřený teror henleinovců v České republice znamená nanejvýš znepokojivý a nebezpečný příznak. Zhroucení svobodné německé kultury v Sudetech bylo katastrofou a rád doznávám, že taková možnost mne naplňuje úzkostí. Tím potěšitelnější je odvážná rozhodnost, s jakou vstoupili proti nestoudnému, štvavému ohrožování svobody myšlení a humanistického umění němečtí demokraté, čeští umělci i pražská vláda.*“¹²⁵

Barnayova aféra postupně umlkla a liberecká SdP kapitulovala. Vyhráno však ještě nebylo, ředitel Barnay získal domnělý klid na pouhý jeden rok.

¹²³ PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 50.

¹²⁴ Stefan Heym – německý socialistický spisovatel židovského původu.

¹²⁵ PFAFF, Ivan. Op. cit., s. 50.

Barnayova divadelní poetika na liberecké scéně

Paul Barnay, zkušený čtyřicátník, který měl po svém příchodu do Liberce zkušenosti s vedením divadla, režii, ale i hereckou praxí, byl ve své umělecké vizi ovlivněn novými směry probíhajícího dvacátého století. Praxe ve vřatislavském divadle, ale i ve vídeňském Raimundtheater byla Barnayovi základnou, kde mohl kromě uvádění současných divadelních textů a moderní režijní praxe angažovat mladé umělce, kteří nebyli zkažení manýry starých divadelních návyků, jako například tím, že dlouhodobá příprava inscenace pak z následné realizace nevytvoří frašku, kdy se herci hromadí u nápovědy, protože neznají text.

Barnay s sebou do Liberce přivedl významné herce z německých scén, což také svědčí o jeho vysoké umělecké úrovni, neboť tito umělci byli schopni opustit velkoměstské scény a přesídlit do menšího provinčního města. Operu vedl bývalý šéfdirigent divadla v Kolíně nad Rýnem či Německého divadla v Praze, Heinrich Jalowetz. Uměleckým šéfem činohry byl Martin Wagner z Komorního divadla ve Vídni. Přišli sem i mladí herci z Frankfurtu nad Mohanem (Lothar Rewalt), Vídň (Maria Horstwig), Felicitas Corda (Barcelona, později Teplice) aj.

Ještě na konci roku 1936 stihl Barnay liberecké diváky seznámit se svojí koncepcí na jakési „tiskovce“, kde se dotkl i divadelní historie a významných divadelních tvůrců. Kromě provozních věcí, které byly zmíněny na předchozích stránkách, hovořil o poetice Meiningenských, Maxu Reinhardtovi¹²⁶, o svých oblíbených autorech, kterými byli Mozart a Wagner. Ideální pro něj bylo střídme, nestylizované herectví, spíše přirozeného rázu. Jedno z témat bylo divadlo a politika.

¹²⁶ Barnay se ve svém projevu vyhradil proti „hypertorfii výpravných a revuálních postupů“ (viz JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městske divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 71).

Barnay se řídil následujícím: „*Otevřeně odmítl přímou politizaci divadla, v té souvislosti poukázal na sovětské hry, do nichž se rozhodujícím způsobem promítla služebnost aktuálním politickým koncepcím; dodal však, že to není jenom sovětský problém. Nepřímo se distancoval od svých mladických pokusů o politické divadlo, ovlivněných E. Piscatorem, a to výrokem, že ‚zpolitizování (...) jak minulá léta ukázala, se projevilo jen ku škodě divadla‘. Podle jeho mínění se divadlo má vrátit ke svým prapůvodním zdrojům a jeho hlavním úkolem je diváka povznášet a osvobozovat.*“¹²⁷

Barnay postupoval v dramaturgii sezóny velmi takticky; nejdříve uvedl tituly, na kterých se projeví jednotliví aktéři, neboť soubor nebyl sehraný a ředitel potřeboval znát možnosti nejen jednotlivců, ale i celého ansámblu. První inscenace sezóny tedy byly nenáročné detektivky, především mladých autorů (Gustav Fraser, István Bekkefy).

Počátkem října byla uvedena náročnější operní inscenace, a sice Mozartův *Únos ze Serailu*, kterou premiérově na liberecké scéně dirigoval Heinrich Jalowetz, jenž po mozartovském sukcesu uvedl další významné opery: Beethovenova *Fidelia*, Verdiho *Sílu osudu* či Pucciniho *Madame Butterfly*. Poslední dvě jmenované byly přebásněny Franzem Werflem. Kritika tuto změnu libreta velmi kvitovala.

Jedním z nejodvážnějších počínů bylo uvedení Janáčkovy *Jenůfy*, která byla inscenována k narozeninám T. G. Masaryka. Recenzenti Janáčkovu dílo, které bylo opět nastudováno Heinrichem Jalowtzem, vyzdvihovali především díky jeho nadprovinční úrovni. *Jenůfa* byla několikrát reprízována, v té době jev nezvyklý, který ovšem svědčil o velké zdařilosti díla.

¹²⁷ PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 48.

„Dieser Jenufa Ausführung gebührt ein Ruhmesblatt in der Geschichte unseres Theatres. Dr. Heinrich Jalowetz ließ die Partitur mit einem dramatischen Aufgebot orchestralen wirkungswillens Klang werden und betonte dabei ebenso sehr die Klarheit und szenisch zwingende Notwendigkeitslied der Motiv. / Proměna v historii našeho divadla náleží tomuto uvedení Jenůfy. Dr. Heinrich Jalowetz ponechal partituru v dramatickém nasazení za dojímavého orchestrálního tónu a přitom také zdůraznil čistotu a scénicky nutný neopomenutelný motiv.“¹²⁸

Opereta, s kterou se Barnay dostal do styku především ve vídeňském divadelním prostředí, nebyla sice jeho oblíbeným žánrem, kalkuloval však s tím, že opereta je schopna do divadla přilákat velké množství lidí. Uváděni byli jak rakouští, tak maďarští autoři. Nejúspěšnější však byla operetní revue Jára Beneše *Na tý louce zelený*, která byla zmíněna na předchozích stránkách.

Barnayovou doménou byla činohra, jelikož byl herec a režisér, podílel se spoluautorsky na velkém množství inscenací, které byly v libereckém divadle uvedeny. Bylo již zmíněno, že první inscenace byly žánrově velmi nenáročné, neboť Barnay společně s šéfrežisérem Martinem Mangerem potřebovali také znát limity souboru. Počátkem ledna vyšla v místním tisku připomínka, že by měl být v divadle nasazen dramatictější repertoár. Jako první byla uvedena Lessingova *Mina z Barnhelmu*, v režii Paula Hartmuta. Režisérovi se podařilo „spojit aktuální s věčně platným“¹²⁹.

V únoru roku 1937 měla v Liberci premiéra *Divoká Kachna* Henrika Ibsena, kterou režíroval Paul Hartmut.

¹²⁸ MORCHE, Josef. Festvorstellung „Jenufa“. *Reichenberger Zeitung* 78, 1937, č. 64, s. 5.

¹²⁹ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 73.

Paul Barnay se v této inscenaci objevil v roli Hjalmara Ekdala. Jeho herecká práce vycházela z jím propagovaného civilismu, střidmosti. Recenzenti jeho herecké pojetí pojmenovali tak, „*jakoby by přecházelo v život*“¹³⁰. Barnay se ještě jako protagonista (profesor Junk) objevil ve hře českého dramatika Viléma Wernera *Lidé na kře*. „*Werners „Menschen auf der Eisholle“ geht in dieser Spielzeit über viele bedeutene Bühnen des In – und Auslandes. In unserer Reichenberger Inszenierung , die in den Händen von Paul Witt liegt, wird am Donnerstag den 12. November die Hauptrolle des Prof. Junek von Direktor Paul Barnay dargestellt.../ Vernerovi „Lidé na kře“ jdou tuto sezónu na mnoha významných tuzemských i zahraničních scénách. V našem libereckém inscenování, které leží v rukách Paula Witta, bude ve čtvrtek 12. listopadu ztvárněna hlavní role profesora Junka ředitelem, Paulem Barnayem...“*¹³¹ V repertoáru se dále objevilo dílo Heinricha Kleista, Molièra, Shakespeara aj.

Za Barnayem byla první sezóna, která se od nenadálé aféry odpoutala a stala se jednou z nejúspěšnějších. Ředitel udržel svojí koncepci, vycházel s daným rozpočtem a divadlo bylo hojně navštěvováno. Sám Barnay hodnotil sezónu těmito slovy: „*(...) nově a na poslední chvíli sestavený ansámbl prokázal solidní úroveň, podařilo se prodloužit zkušební dobu u oper na tři týdny, u činohry a operety na čtrnáct dnů, nově vybudovaná zkušebna umožňuje zkoušet současně na dvou, a využije-li se foyer, na třech místech současně, zlepšila se návštěvnost, operní soubor byl schopen zajistit představení vlastními silami bez pomoci hostů. (...) Soubor se ochotně podřizoval podnětům a požadavkům režisérů a vedení. Na návštěvnosti se nepříznivě neprojevovaly politické intriky, jimiž se obecnstvo nenechalo ovlivnit.*“¹³²

¹³⁰ JANÁČEK, Jiří. Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 72.

¹³¹ Reichenberger Zeitnug 77, 1936, č. 262, s. 4.

¹³² JANÁČEK, Jiří. Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 73.

Sezóna byla taktéž úspěšně hodnocena metropolitním periodikem Prager Presse, které první Barnayovu sezónu v Liberci okomentovalo slovy „*velice pozoruhodný umělecký i materiální vzestup*“¹³³.

Další nová sezóna měla ve svém dramaturgickém plánu opět náročnější kusy. Jelikož výnos divadla se po předchozí sezóně zvýšil, bylo možné například v opeře nasadit výpravně náročnější díla s větším počtem statistiků, s výpravnější scénografií (Wagner: *Mistři pěvci norimberští*, Offenbach: *Hoffmannovy povídky*, Smetana: *Dalibor*). Sezóna operního sboru byla zahájena operou Giuseppe Verdiho *Simon Boccanegra*.

V činohře byly pro tuto sezónu nasazeny jak díla klasická – Shakespeare: *Večer tříkrálový* či F. Schiller: *Úklady a láska*, z komediálního žánru *Charleyova teta* či *Paní Sans-Gené*. Veselohrou byla zahájena sezóna činoherního souboru, a sice komedií *Donna Diana* od A. Moreta y Cabana, v hlavní roli se představila manželka ředitele, Helene Dietrich-Barnay. Povedená komedie, která je plná vtipných dialogů, se však nedočkala takové návštěvnosti jako Verdiho opera. Po celé Barnayovo působení byly činoherní inscenace méně navštěvované než operní. Barnay byl českými diváky osočován, že se záměrně vyhýbá některým moderním českým dramatikům, především Karlu Čapkovi, ten byl vnímán jako autor protifašistických her.

Dílo Karla Čapka bylo v době sílícího fašismu opravdu problematické, metaforicky až univerzálně psané hry byly tehdejší ideologii nepohodlné. Sám Karel Čapek však v tuto dobu začal pociťovat zlomy politických poměrů, na podzim roku 1938, tedy po podepsání mnichovské dohody, vydaly Lidové noviny jeho článek, ve kterém Čapek s filozofickým nadhledem potlačuje sílu fašismu, dodává lidem sílu. „*Žádné násilí nepotrvá, žádná mocnost světa nemá vyměřeno víc nežli píd' dějin; ale dnes už národy nevymírají, jenom režimy a lidé pominou. Národy jsou tu navždycky.*“¹³⁴

¹³³ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 43.

¹³⁴ ČAPEK, Karel. Budeme žít! *Lidové noviny*. Praha: Topičovo nakladatelství, 1. 10. 1938, roč. 46, č. 7 s. 1.

Nedlouho po zahájení sezóny začala návštěvnost v libereckém divadle prudce klesat. Hospodářská krize, náhlá změna politických poměrů a především – v této době v libereckém regionu rapidně stoupla nezaměstnanost, která se od celorepublikového průměru zvětšila o třetinu. Barnay požádal město o finanční podporu. Vstříc mu vyšel liberecký starosta Karl Kostka, který podal žádost na ministerstvo školství, pod nějž v této době správa divadel patřila. Starostovi bylo odpovězeno tehdejším sekčním šéfem ministerstva Jaroslavem Kvapilem, že Liberec se dočká subvence pro divadlo. Této situace pohotově využili henleinovští nohsledi a pokračovali v útocích, které rok předtím ustaly. Poměry se změnily a síla příznivců Konrada Henleina nebyvale vzrostla. Propaganda ovlivnila i místní tisk: „(...) *Navzdory oslavným zprávám pražských listů, které po celou dobu píší o báječném úspěchu libereckého divadla a opěvují jeho hospodářskou a uměleckou prosperitu tohoto podnikání (...), stav věcí dokazuje (...), že ani v Liberci není možné provozovat divadlo bez publika (...) starosta Kostka a zodpovědní pánové (...) proti vůli většiny obyvatelstva svěřili vedení divadla muži, který nepožívá důvěry, pak musí nyní nést odpovědnost za následky tohoto jednostranného postupu.*“¹³⁵ Reakce starosty na sebe nenechala dlouho čekat. Kostka svoje sdělení nezveřejnil v místním tisku, kde by asi ani o jeho komentář zájem nebyl, ale napsal dopis až do kanceláře prezidenta republiky. „(...) *že od počátku nynější sezóny lze pozorovat snahy, vycházející od radikálních kruhů a jimi podporované, které zřejmě cílí k tomu, odradit obyvatelstvo od návštěvy divadla. Aby tohoto cíle bylo dosaženo, neštítí se rozšiřovat vědomě nesprávná tvrzení, která mají vytvářet falešný obraz o výkonech divadelních tvůrců, o sestavě repertoáru atd.*“¹³⁶

¹³⁵ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 77.

¹³⁶ SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 46.

Barnay začíná cítit nepříjemný tlak ze všech stran. Jediným přímým podporovatelem na jeho straně je Karl Kostka, starosta Liberce, který divadlu vymohl subvenci ve výši čtvrt miliónu. Poslední inscenací, kterou Barnay uvedl, byl první díl Goethova *Fausta*. Barny nasadil *Fausta* zřejmě neúmyslně, ale příznačně, neboť v jistých indicích byl text díla pro tehdejší dobu velmi aktuální. „(...) hatte Dirketor Paul Barnay die Tragödie inszeniert. Er ließ das Spiel mit dem Prolog im Himmel beginnen (...) Faust und Mephisto fast wie Bildfiguren¹³⁷ herausgegeben. / Ředitel Paul Barnay inscenoval tragédii. Hru nechal začít prologem v nebi (...) Faust a Mefisto byli vytvořeni bezmála jako ikonické postavy.“¹³⁸

Barnay vedl aktéry místy až Stanislavského metodou herectví vnitřního prožívání a následného ztělesňování, v přípravách inscenace je zpočátku ponechával ve vlastním poznávání se v rámci dané postavy. Scénografie musela ustoupit hmotě, kterou je člověk-herec v epicentru jakéhosi nekonečna života. „*Faust a Mefisto jsou Barnayem někdy postaveni jakoby mimo scénický obraz, aby tak posílili souboj dobra a zla. Režisér však dokázal taková sošná, statická místa vystřídat rozverně rozehranými obrazy žákovských radovánek nebo scén v Auerbachově sklepě.*“¹³⁹

Barnay neutušil, že anšlus Rakouska 12. března 1938, který proběhl pár dnů po premiéře *Fausta*, bude dalším důvodem k tomu, aby Barnay začal přemýšlet o odchodu z Liberce. Snad silou osudu bylo Goethovo dílo poslední Barnayovu libereckou inscenací. Ředitel podal 28. března 1938 městské radě svoji rezignaci. Jeho odchod byl zdůvodněn špatným finančním stavem. V následujících dnech proběhla v divadle finanční kontrola, která vyšla s pozitivním výsledkem – divadlo bylo v plusu.

¹³⁷ Pojem Bildfigur použil jako první (tedy vytvořil tento pojem) německý filozof Fritz Kaufman v teorii výtvarného umění: „Fritz Kaufman points out that, in the case of paintings, the ‚noematic intention‘, which points beyond itself, constitutes what he calls Bildfigur (configuration of the essential formal elements of the image)...“. Viz TYMENIECKA, Anna-Teresa: The Philosophical Reflection of Man in Literature. Belmont: D. Reichel Publishnig, 1982, s. 445. V případě Huga Reichmanna, který recenzoval tuto inscenaci, je možné, že vycházel z Kaufmanova pojmu *Bildfigur*. Autorka záměrně nepoužila doslovného překladu – toto mechanické použití by nevyjadřovalo filozofickou hloubi a záměr poznání náročného Goethova díla

¹³⁸ REICHAMNN, Hugo. Zweimal Goethes Faust. *Reichenberger Zeitnug* 79, 1938, č. 63, s. 5.

¹³⁹ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 76–77.

Důvody byly ovšem zásadně jiné. Barnay tušil nebezpečnou politickou situaci a chtěl z divadla i Liberce společně se svojí ženou odejít. Uprchli do Maďarska, kde Barnay pracoval jako lektor v nakladatelství Palladis. Ale ani Maďarsko pro manžele Barnayovi nebylo bezpečné. Vyhrocená situace pod vedením Ference Szalásiho vyústila v přísný antisemitský režim. Velká část Maďarů žijících v Budapešti byla přesunuta do ghetta, včetně Paula Barnaye. Ten od roku 1944 pracoval v pracovním táboře. V květnu 1945, kdy byla i tato část Evropy osvobozena, se vrátil zpět do své rodné Vídně, aby se o rok později stal ředitelem Volkstheateru.

„Celé Barnayovo období je nejúspěšnějším uměleckým obdobím Městského divadla v Liberci. Zralý divadelní instinkt ředitele dokázal vyrovnávat dramaturgický plán tak, že se na repertoáru objevovaly hry zasahující širokou škálu publika. Herecká i režisérská praxe souboru vycházela z principů tradiční práce s hercem jako ústředním činitelem představení. (...) Myslíme, že nepřeháníme, když řekneme, že lepšího, než byl Barnay, nenajdeme, každý jeho nástupce ve vedení divadla bude mít těžkou pozici.“¹⁴⁰

¹⁴⁰ JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004, s. 77.

Závěr

Tato práce se zabývala proměnou divadelních poměrů v severních Čechách od konce devatenáctého století po druhou světovou válku. Práce se pokusila sledovat změnu nejen v divadelním provozu a poetice jednotlivých divadel, jak amatérských, tak profesionálních, ale především ve vztahu německých a českých divadelníků v oblasti Sudet. Nedílnou součástí výzkumu je demonstrace praktik nacistické politické garnitury, jež byly aplikovány na oficiální divadelní scény.

Výzkum zabývající se tímto nelehkým obdobím naší divadelní historie byl poměrně obtížný. Dějiny této doby vedou k neustálým sporům a diskuzím, téma divadla v tomto období nelze jednoduše a striktně oddělit od historických událostí. Problematicnost česko-německých vztahů je takřka neřešitelným sporem, který práce nechce řešit a ani nemůže. Práce nehledala oběť ani viníka, nýbrž usilovala o reflexi látky a dějin, jimž se naše divadelní historie věnuje velmi málo.

Demonstrovala-li práce na příkladu děčínské Řemeslnické besedy, českého spolku, dlouhodobou a neuvážlivou ofenzívu ze strany německého obyvatelstva, je varnsdorfský spolek Thalia opačným příkladem, a sice bezproblémovou spoluprací dvou odlišných etnik. Formování oficiální děčínské scény, tedy Městského divadla/Stadttheater Tetschen a následné spojení se scénou ústeckou je už pouhou předzvěstí nacistické mašinérie, která pokračovala ve třicátých letech dvacátého století. Zmiňme skutečnost, že příhraniční oblast děčínské regionu přinášela lokálnímu obyvatelstvu kulturní pestrost, což znamená, že obyvatelé mohli paralelně sledovat kulturní dění v Německu a zároveň na děčínské scéně sledovat hostující umělce z Drážďan, Berlína či Vídně.

Vyhrocená situace, počínající koncem třicátých let, se zásadně projevila v divadelním prostředí. V Sudetech vznikala počátkem třicátých let snaha o větší emancipaci německého obyvatelstva a vše s ním spojeného. Henleinova SdP usilovala o ovládnutí divadel a chtěla je využít jako svoji propagační zbraň. Tato práce usilovala o zaznamenání glajchšaltace napříč oficiálními divadelními scénami severních Čech. Jak jsme mohli v poslední rozsáhle kapitole pozorovat, každá scéna a vedení se s tímto „nacistický usměrňováním“ vyrovnávala jinak.

Největší nátlak byl kladen na divadla ve městech, kde sídlila jednotlivá vedení či organizace fašistických úřadů. V Chebu, kde sídlilo vedení SdP, došlo k totální přeměně, vedoucí k „očišťení“ personálu na výhradně árijský. Šlo o příkladnou scénu, kde byly uváděny moderní hry fašistického Německa. Proti této nacizující scéně stál v opozici tzv. Bühnenbund, převážně zastoupený židovským obyvatelstvem. Je to jeden z paradoxů, na který práce upozorňuje. Až do pozdních třicátých let působili v divadelních provozech Židé, proti nimž se Němci ostře vyhraňovali. Krom Liberce (Oskar Basch a Paul Barnay), nebyl žádným agresivním způsobem vyvinut tlak na tuto menšinu. Snad Němcům bylo jasné, že chod divadla bez Židů, jak finanční, tak umělecký, zkrátka není možný.

Běh divadla bez židovských umělců nebyl možný ani v Teplicích. Místní německé obyvatelstvo nemělo o navštěvování divadla velký zájem, řada abonentů byla tvořena především židovským obyvatelstvem. Tohoto stavu se začaly obávat německé orgány, měly strach, že by divadlo postoupilo českému obyvatelstvu. Tento stav měl změnit ředitel Hurrle, a to se mu povedlo. I v Teplicích dochází k tomuto paradoxu, ředitel se postavil za židovské zaměstnance, německé úřady ustoupily a divadlo fungovalo až do počátku války.

Nejvyhrocenější události práce zachycuje v kapitole o divadle v Liberci. Východiskem byla již zmíněná studie Jiřího Janáčka. Dva po sobě jdoucí ředitelé Oskar Basch i Paul Barnay byli Židé. Je však nutno připomenout, že především za ředitelování Paula Barnaye došlo k naprosto zásadnímu uměleckému růstu divadla. Barnay se po celou dobu svého působení, do kterého byl dosazen i členy SdP, bojoval s nacistickým diktátem, který byl však utlumen vlnou nevole, která se zvedla na poli evropské kultury. Důležitost působení Paula Barnaye na této scéně by tedy neměla být opomenuta. Práce se snažila poukázat na umělecký rozkvět liberecké scény za jeho působení. Průkopnické uvádění moderních her, nasazování náročných titulů, jakým byl například Goethův *Faust*, či prostor pro uvádění české dramatiky. Přestože byl Barnay po většinu svého působení napadán, lze pokládat otázku, proč nacističtí vykonavatelé moci proti osobě Barnaye nikdy tvrdě nezasáhli, a přesto jej nechali dále vykonávat jeho funkci. Barnay byl podporován českými orgány, zavrhován německými a v tomto schizmatu byl schopen inscenovat či hrát ve významných představeních, převyšujících kvality krajského města.

Doufáme, že práci se alespoň zčásti podařilo ukázat proměnu doby na příkladu divadel a mezilidských vztahů v severních Čechách. Stejně tak se práce snaží o vzbuzení zájmu o tuto historickou disciplínu českého divadla, o které víme tak málo. Nepopíratelně existuje velké množství dalších událostí v rámci divadelní historie, které by stály za zmínění. Násilné odsunutí německých divadelníků, kteří neholdovali fašistickému diktátu, a jejich osudy by stály za další popis. Poděkujme všem, kteří se vrhli do výzkumu doby plné nešťastných událostí, morálního úpadku, bolesti a zla.

Bibliografie a prameny

Články

ČAPEK, Karel. Budeme žít! *Lidové noviny*. Praha: Topičovo nakladatelství, 1. 10. 1938, roč. 46, č. 7 s. 1.

KOSTKA, Rudolf. August-Gedenktage aus Aussig Chronik. *Aussig Botte* 37, 1985, č. 1, s. 234–235.

MORCHE, Josef. Festvorstellung „Jenufa“. *Reichenberger Zeitung* 78, 1937, č. 64, s. 5.

Österreichische Volkszeitung 36, 1908, 24. 3. 1908, s. 4.

REICHAMNN, Hugo. Zweimal Goethes Faust. *Reichenberger Zeitung* 79, 1938, č. 63, s. 5.

Příspěvky ve sbornících

HAVLÍČKOVÁ, Margita – PRACNÁ, Sylva – ŠTEFANIDES, Jiří. Německojazyčná městská divadla na Moravě a ve Slezsku (1733–1944). *Theatralia* 13, 2010, č. 1, s. 47–71.

PFAFF, Ivan. Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 43–53.

PSOTOVÁ, Vlasta. Boj o německá divadla v ČSR. *Český časopis historický* 14, 1966, č. 3, s. 179–204.

SCHNEIDER, Hansjörg. Cesty do područí (Čtyři severočeská divadla mezi 1933 a 1938). *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 35–45.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Sklizeň v Sudetech. *Divadelní revue* 22, 2012, č. 3, s. 155–157.

Publikace

BING, Rudolf. *5000 večerů v opeře*. Praha: Supraphon, 1988. 327 s.

BURIAN, Michal. *Sudetoněmecké nacionalistické tělovýchovné organizace a československý stát v letech 1918 až 1938*. Disertační práce. Praha: Karlova univerzita, Fakulta tělovýchovy a sportu, 2012. 407 s.

Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů, ed. E. Šormová, Praha: Divadelní ústav 2000. 615 s.

ENGELMANN, Isa. *Reichenberg und seine jüdischen Bürger (Zur Geschichte einer einst deutschen Stadt in Böhmen)*. Berlin: Lit 2012. 352 s.

HAPLOVÁ, Kateřina: *František Václav z Clary-Aldringenu (1706–1788) a jeho rodina ve světle osobní korespondence z 60.–80. let 18. století*. Bakalářská práce. Pardubice: Univerzita Pardubice, Filozofická fakulta, Katedra historických věd, 2012. 50 s.

HARTL, Pavel – HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010. 800 s.

HERR, Alfred. *Heimatkreis Tetschen-Bodenbach: Städte und Gemeinden*. Nördlingen: Heimatverband Kreis Tetschen-Bodenbach, 1977. 747 s.

JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát městské divadlo Liberec (Stadttheater Reichenberg) 1883–1938*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2004. 110 s.

PERLÍN, Radim. *Venkov, typologie venkovského prostoru*. Praha: Přírodovědecká fakulta UK, 1999. 26 s.

PODLUCKÝ, Martin: *Společenský život a lokální identita v Děčíně a v Podmoklech 1870–1920*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hospodářských a sociálních dějin, 2013. 175 s.

POKORNÝ, Vít. *Devadesát let Městského divadla Děčín*. Středoškolská odborná činnost. Děčín: Gymnázium Děčín, 2009. 48 s.

SLAVÍČKOVÁ, Hana. *Děčínská zastavení: historický průvodce městem*. Děčín: Amici decini, 1997. 192 s.

ŽÍDKOVÁ, Klára. *Pohraničí, domov můj? Soubor publicistických textů o proměnách krajiny a venkova na Sovinecku*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2011. 110 s.

Elektronické zdroje

PAUDLER, Maria. Deutsche schauspielerin. [online]. [cit. 17.7.2017].
URL: <https://www.munzinger.de/search/portrait/Maria+Paudler/0/4796.html>.

BASCH, Oskar. Protokol o výslechu. [online]. [cit. 23.6.2017].
URL: <http://www.holocaust.cz/database-dokumentu/dokument/103148-basch-oskar-protokol-o-vyslechu/>.

Prameny

Kniha zápisů ze schůzí 1870–1903, SOA v Litoměřicích, pobočka SOA Děčín, Fond: Řemeslnická beseda.

Knihy zápisů ze schůzí 1873–1937, SOA v Litoměřicích, pobočka SOA Děčín, Fond: Řemeslnická beseda.

Thalia – divadelní spolek ochotníků ve Varnsdorfu, SOA v Litoměřicích, pobočka SOA Děčín, Fond: 04 – inv. č. 235, JAF: 1203. Varnsdorf, 1962.

Zápas o českou školu v Podmoklech, 1927 s. 5., strojopis, SOkA Děčín, Fond: Česká obecná škola Podmokly.